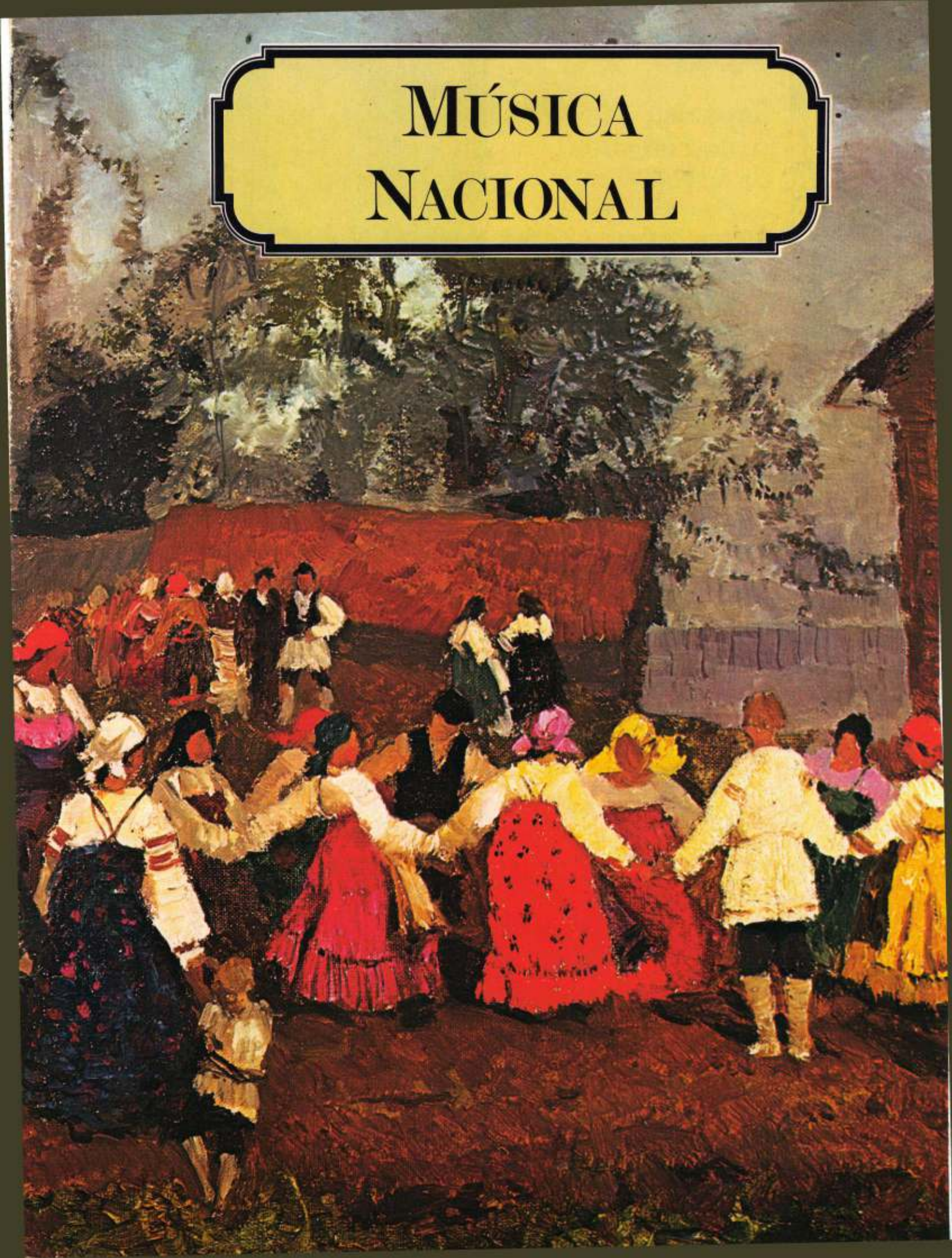
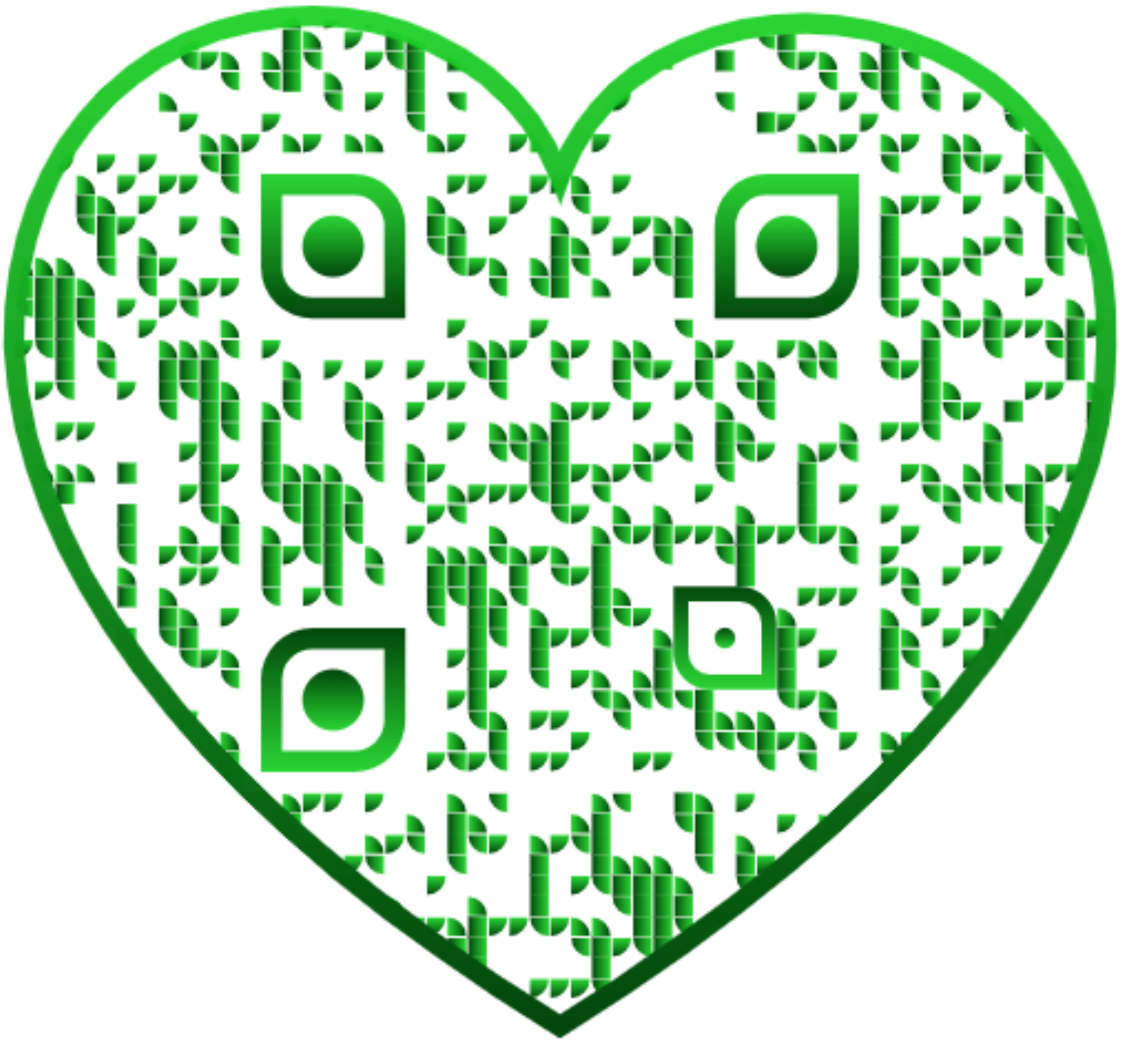
MÚSICA NACIONAL





Perfil biográfico

Capítulo 1

Smetana, o nascimento da escola nacional tcheca

Museu de Historia da Musica, Fabriano

A figura de Bedřich Smetana significa por si só a cristalização da escola nacional tcheca. A obra dos músicos que se lhe seguiram (Dvořák, Fibich, Foerster, Janáček, Martinů, Krejčí) não é facilmente compreensível sem ele. Smetana, cuja vida se desenrolou numa época de exaltação nacionalista — estimulada pelo legado revolucionário francês e pela reação absolutista austríaca, que pretendia voltar à ordem social anterior a 1789 —, foi o primeiro compositor boêmio que não se estabeleceu fora do seu país. Emigrou, é certo, como muitos outros músicos tchecos, tal como o famoso Jan Václav Stamic (em alemão Johann Stamitz), que deu vida à escola de Mannheim, ou Jan Ladislav Dussek, residente em França. Mas Smetana regressou com vontade de permanecer na sua pátria, o que é muito significativo do despertar da consciência nacional que os Metternich e os Alexander Bach exacerbaram com a sua obstinação restauracionista. A vida musical estritamente tcheca nasceu com ele, por muito que antes se possa falar dos operistas Jan Bedřich Kittl ou František Škroup, este último autor da primeira ópera em língua vernácula, Dráteník *(«O Bufarinheiro»)*, estreada em 1826. Daí a sua importância e também os seus limites; daí o que há de extraordinário numa obra que daria lugar à escola de ópera nacional, ainda viva, de um país pequeno, no momento em que os nacionalistas estavam no auge.

Mas nacionalismo não foi, no caso de Smetana, sinônimo de exclusivismo, de provincianismo pobre, de recusa de influências alheias. A escola tcheca, tal como a russa, formou-se mediante a adaptação do melodismo italiano e alemão a uma maneira especial de sentir e de criar. E Smetana teve como modelo a última expressão do *bel canto* e Verdi, Meyerbeer e Wagner, Liszt e Chopin, Schumann e Berlioz. Por isso, os que entendiam que uma escola nasce do nada, só na base de sons vulgares e ligeiros, tornaram a vida impossível ao iniciador da música tcheca. Como mais tarde Bartók, Smetana foi criticado por ser considerado estrangeiro. E, no entanto, aí estão as suas óperas, todas escritas em tcheco — quando só se utilizava o alemão — e sobre temas tchecos. E sua obra orquestral e pianística.

Primeiros passos musicais.

Smetana nasceu em 2 de março de 1824, em Litomysl, no Nordeste da Boêmia. As circunstâncias da época fizeram que ele fosse o único de onze irmãos a sobreviver à infância. Filho de František Smetana, um fabricante de cerveja que, como bom tcheco, possuía gostos musicais, cedo teve possibilidade de cultivar uma arte para a qual demonstrou uma vocação e habilidade precoces. Nos seus estudos com professores locais chegou a alcançar um certo domínio dos instrumentos de tecla e mostrou a sua precocidade compondo uma primeira peça aos 8 anos: um galope, que anuncia o seu amor pela música de dança. Durante a infância, Bedřich teve de mudar de residência freqüentes vezes e o país que mais tarde iria cantar e idealizou foi-se introduzindo na sua vida cotidiana e paulatinamente. Entre 1834 e 1843, fez os estudos secundários e, durante esse tempo, aperfeiçoou também a sua técnica pianística e descobriu os músicos clássicos e contemporâneos. Em 1840, assistiu a um concerto que Liszt deu em Praga. Além de o impressionar pelo seu virtuosismo, a figura de Liszt fascinou-o por ser o criador de uma música de características dramáticas e, de certo modo, de tipo nacionalista que o meio boêmio daquela época olhava como modelo a seguir.

Não tardou a ganhar a vida tocando piano nos salões das famílias abastadas e, graças a essa profissão, travou amizade com uma encantadora companheira no piano, Kateřina Kolářová. Compôs para ela algumas belas peças juvenis e escreveu inflamados versos de amor. Por intermédio de Kateřina, entrou em contacto com a casa do conde von Thun, onde deu aulas de piano; ao mesmo tempo, começou a receber lições de Josef Proksch, com quem aprendeu o fundamental da profissão de compositor. Em 1843, instalou-se em Praga. Ao terminar os estudos, em 1846, conheceu Berlioz, outro dos seus modelos, num sarau em casa de Proksch. Como a figura deste francês agitador e sublime deve ter impressionado o jovem Smetana, nos alvores da revolução de 1848! No ano seguinte, conheceu Robert e Clara Schumann, em casa de von Thun, e começou imediatamente a corresponder-se com eles, sobretudo com Clara. Ao se ler esta correspondência, verifica-se até que ponto Clara foi

À esquerda: retrato de Smetana, na época da sua estada em Gotemburgo. À direita: František e Barbara Smetana, pais do compositor. O pai, amador de violino, foi o primeiro a estimular os surpreendentes dons do filho. Bedřich deu o seu primeiro concerto de piano quando tinha apenas 6 anos.

Museu Smetana, Praga/Fabbri

Museu Smetana, Praga/Fabbri

A revolução de 1848 representou a ruptura de toda uma série de idéias políticas caducas e significou para Smetana uma militância revolucionária que, mais tarde, passaria para o pentagrama. Desta inquietação apaixonada surgiu o Canto à Liberdade, *canção patriótica cheia de rebeldia veemente. Embaixo: gravura de uma vista de Praga durante a referida revolução.*

Mary Evans Picture Library

incapaz de compreender Smetana na sua dimensão de músico nacionalista. Pelo contrário, Liszt apercebeu-se logo do gênio declaradamente boêmio do jovem Bedřich.

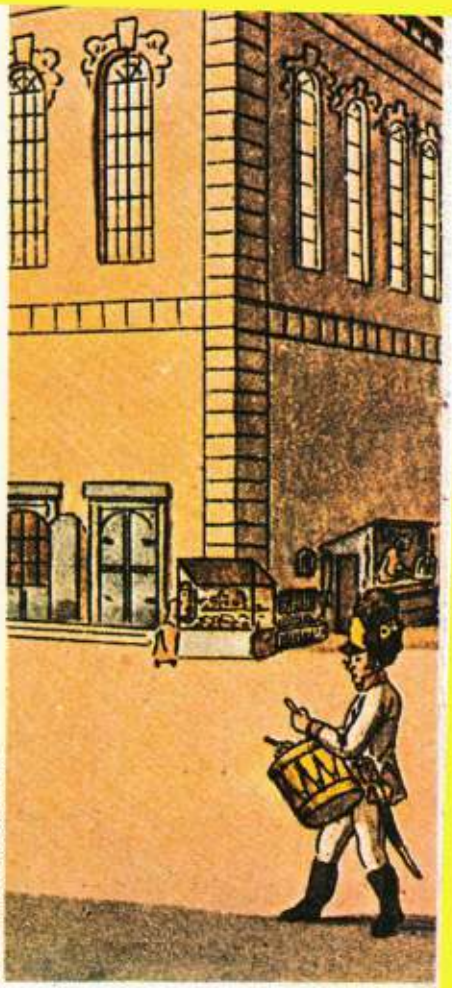
Precisamente em 1847 e 1848, Smetana deu-se a conhecer como instrumentista em diversos concertos de câmara na capital boêmia. Nesse período, compôs as *Seis Peças Características*, às quais deu já um primeiro número de *opus* e que dedicou a Liszt. A revolução de 1848 em Praga, com paralelo em insurreições que se deram pela mesma altura noutras capitais do Império, significou o malogro da política restauracionista de Metternich. A política repressiva que se lhe seguiu foi um novo passo para o inevitável, embora ainda longínquo, desmantelamento do Estado multinacional. Smetana esteve presente nas barricadas e compôs algumas marchas revolucionárias e uma canção patriótica, *Píseň svobody* («Canto à Liberdade»), numa época em que, apesar de o seu idioma ser ainda o alemão, começava já a aperceber-se da necessidade de aprender a língua vernácula. Em agosto do mesmo ano, abriu uma academia de música, empresa que cedo se viu votada ao malogro. Felizmente, restava-lhe o recurso de dar lições particulares. Em 27 de agosto de 1849, Kateřina e Bedřich casaram. Tiveram quatro filhas, três das quais morreram em tenra idade. Quando Bedřiska, a mais velha e a preferida do músico, morreu, com 5 anos, Smetana escreveu em sua memória um trio, cheio de sombras e de dor. Não tardou então a descobrir-se que a mulher era tuberculosa.

O período sueco

A atmosfera policial que asfixiava a Boêmia e outras nacionalidades do Império foi um dos factores que levaram Bedřich a aceitar uma proposta para se mudar para Gotemburgo (Suécia). Chegou ali a 15 de outu-

ɔro de 1856 e, em breve, dava recitais e participava nas atividades da Harmoniska Sällskapet como organizador de concertos, intérprete e diretor do grupo coral. Em 1857 e 1859, durante algumas viagens, passou por Weimar, onde visitou Liszt. Familiarizou-se, assim, com a produção de poemas sinfônicos deste último e assistiu até à estréia da sinfonia *Fausto*. Em 1858, 1859 e 1861, estreou três poemas sinfônicos

À direita: gravura da época em que se pode ver o Teatro Nacional de Praga. A partir da segunda metade do século XVIII, Praga começou a ter novamente uma vida musical própria. A criação de um teatro nacional teve em Smetana um fervoroso defensor.



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Museu Smetana, Praga

Em cima: um aspecto da cidade sueca de Gotemburgo, onde Smetana passaria um dos períodos mais tranqüilos da sua vida. Embaixo: retrato de Kateřina, a primeira mulher do compositor, de quem enviuvou em 1859.

Museu Smetana, Praga/Fiedler

na Suécia. Até então, a sua produção havia sido fundamentalmente pianística: polcas, «folhas de álbum», danças, etc.

Contudo, a frágil saúde de Kateřina piorava com o clima sueco. E, em abril de 1859, tiveram de regressar à Boêmia, após uma carinhosa despedida dos músicos e alunos de Gotemburgo. Antes de chegar, Kateřina morreu, a 19 de abril de 1859, em Dresden. Smetana voltou a Gotemburgo e mostrou-se especialmente ativo nas suas tarefas pedagógicas e de direção musical.

Por aquela altura, a Áustria, que se tinha empenhado na guerra contra o Piemonte e a França, devido à luta pela unidade italiana, sofreu as derrotas de Magenta e Solferino. Estes reveses do absolutismo austríaco despertaram novas expectativas nas minorias nacionais do Império, fascinadas com o exemplo italiano. Seguiu-se um período de liberalização que, no âmbito tcheco, se traduziu numa maior liberdade de imprensa e na criação de numerosas associações artísticas e musicais. Os anseios por criar um teatro de ópera autenticamente nacional traduziram-se na construção de um teatro provisório em Praga. Smetana considerou que o seu lugar devia ser a Boêmia e, em 1861, regressou definitivamente a Praga. Em fevereiro do mesmo ano, o conde Harrach anunciou a atribuição de um prêmio para a composição duma peça operística de caráter nacional, prêmio a que Smetana concorreu e que não obteve por causa da oposição conservadora.

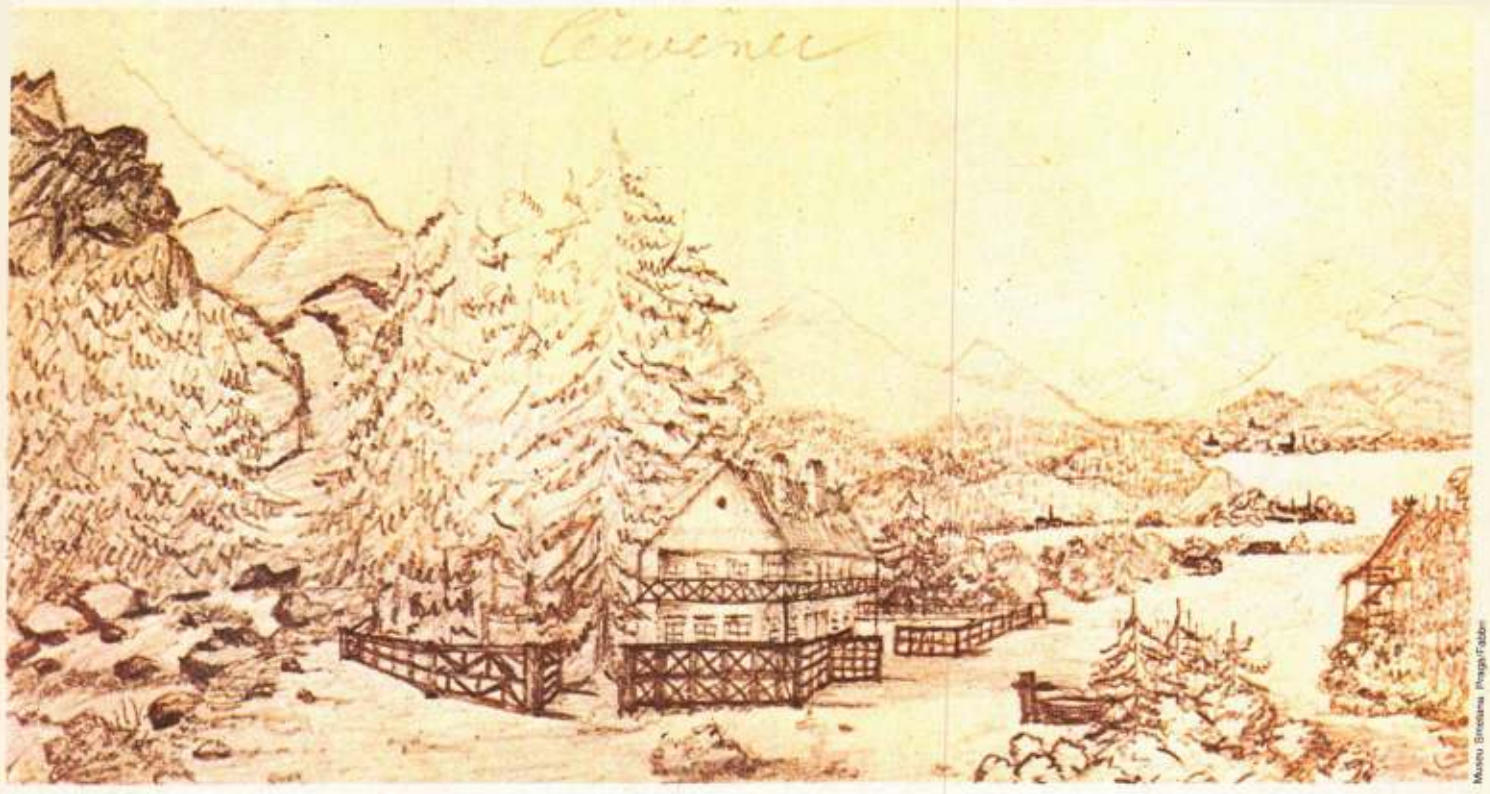
Pouco antes, entrara na vida de Bedřich outra

Embaixo: Smetana e Bettina Ferdinandová, sua segunda mulher, em 1860. A partir desta data, o músico obteve grandes êxitos, mas setores recalcitrantes conseguiram que estréias como a de Dalibor *fossem mal recebidas.*

Arquivo Sakrat

mulher, Bettina Ferdinandová, cunhada de seu irmão Karel. Em julho de 1860, casou com ela em Praga, numa altura em que ponderava já o regresso. Depois de adquirir propriedades em Praga, dedicou-se à seleção de um texto operístico, o que veio pô-lo em contato com Karel Sabina. Este proporcionar-lhe-ia os libretos das suas primeiras óperas, *Branibori y Cechách* («Os Brandeburgueses na Boêmia»), *Prodaná nevèsta* («A Noiva Vendida»). Em 1861, surgiram as primeiras acusações dos nacionalistas conservadores acerca do seu suposto germanismo e, após digressões pouco felizes pelos Países Baixos e pela Alemanha e um retumbante fracasso na própria cidade de Praga, deu concertos na Suécia, onde, como sempre, foi bem sucedido. Compôs *Os Brandeburgueses,* que terminou em 1863 e estreou em 1866, mas não conseguiu o desejado lugar de diretor da Ópera Nacional, que foi oferecido a um músico de escasso talento, Jan Nepomuk Maÿr. No entanto, a estréia foi um autêntico acontecimento nacional. Em 1866, o clamoroso êxito de *A Noiva Vendida* pôs Smetana à frente da Ópera, onde renovou e ampliou o repertório iniciado por Maÿr. Na música, tal como na política, haviam-se definido os dois partidos tchecos: os conservadores e os radicais. No âmbito musical, os segundos tinham como cabeça visível Smetana, chamado a fixar as bases da escola nacional.

A estréia de *Dalibor,* em 1868, deu origem a um confronto entre os dois partidos. Os conservadores, que classificaram a peça de estrangeirada, conseguiram



Museu Smetana, Praga/Fabbri

Bavaria Verlag

À esquerda: túmulo de Smetana. Os dez últimos anos da sua vida foram muito dolorosos: a surdez quase o impossibilitava de compor e, pouco a pouco, foi-se afundando em melancolias e alucinações contínuas. Escrevia em pedaços de papel a Mozart, Beethoven e a gente desconhecida. Em cima: desenho realizado por ele durante a penosa doença que o levaria à morte.

fazê-la cair num tenso clima de febril afirmação nacional. Como reação, os adeptos de Smetana publicaram uma revista com o nome de *Dalibor;* nela, tanto o seu autor como os seus partidários defenderam o seu credo estético e ideológico. Entretanto, dedicou-se à composição de *Libuše,* só estreada após a inauguração do Teatro Nacional, em 1881. A campanha dos conservadores, que reclamavam o regresso de Mayr, intensificou-se, mas os radicais conseguiram manter Smetana no lugar.

Anos de prostração física

O ano de 1874 marcou o começo de uma fase de infortúnio na vida do compositor; estreou *Dvě vdovy* («As Duas Viúvas») e alcançou uma vitória sobre os conservadores, mas sua saúde ia-se debilitando. Uma sífilis contraída havia algum tempo provocou-lhe, primeiro, a surdez total e, uns anos mais tarde, levou-o à demência e à morte. A surdez obrigou Smetana a abandonar a vida pública, atormentado pelas dores de cabeça e pelos zumbidos intensos que povoavam o seu silêncio e lhe dificultavam o trabalho. Nessa altura, retirou-se com a filha e dedicou-se a compor o ciclo de poemas sinfônicos *Má vlast* («A Minha Pátria»). Nesta atmosfera compôs o quarteto *Da Minha Vida* (1876). Conseguiu igualmente terminar a ópera-cômica *Tajemství* («O Segredo») (1878), e chegou a tocar num concerto a parte de piano do seu trio, por ocasião da homenagem que lhe prestaram no quinquagésimo aniversário do seu primeiro concerto. Em 1881, assistiu à estréia de *Libuše,* surdo e imóvel, num camarote. Cada vez lhe era mais difícil compor e, em 1882, sofreu perdas temporárias da memória e da fala. Fazendo um esforço sobre-humano, conseguiu concluir o quarteto n.º 2 e começou a esboçar uma ópera que não chegaria a redigir, *Viola,* e a escrever a introdução e a polaca do *Carnaval de Praga,* um dos seus últimos legados. Na primavera de 1884, a alienação total era já bem patente. Internado num manicômio de Praga, morreu em 12 de Maio daquele ano. O seu funeral constituiu um acontecimento nacional: uma imensa multidão congregou-se no cemitério de Vyšehrad para assistir ao enterro. □

Capítulo 2
Uma obra de inspiração popular

Como já assinalamos, a obra de Smetana é fundamentalmente dominada pela temática nacionalista, o que não lhe retira o seu extraordinário valor intrínseco como música pura, à parte qualquer outra consideração. Tal como viria a acontecer com Scriábine, Smetana é um compositor cuja obra apresenta sempre referências exteriores a si própria. Escreveu música programática — Liszt, criador do gênero oitocentista do poema sinfônico, foi um dos seus ídolos de juventude — e compôs danças (polcas, furiantes, galopes e valsas) que formam uma abundante obra pianística, aparecem na obra orquestral e estão presentes nas óperas de tema popular.

Quanto ao resto, à parte a chamada *Sinfonia Triunfal,* estão ausentes da obra de Smetana os trabalhos sinfônicos propriamente ditos, bem como os concertos, talvez porque estes gêneros atinjam uma abstração auto-suficiente, isto é, são construção de uma música que é só música (contraste e arquitetura sinfônicos ou diálogo solista-conjunto). O afã discursivo levou o compositor a ser programático mesmo ao abordar a música de câmara, como se pode ver no seu quarteto de cordas n.º 1, *Da Minha Vida.*

Em contraste com tudo isto, ressaltam os elementos estritamente musicais da obra de Smetana: um inspirado sentido da melodia, presente sobretudo nas peças de caráter popular: danças, óperas como *A Noiva Vendida* ou *Hubíčka* («O Beijo»), os poemas sinfônicos de *A Minha Pátria;* uma sábia utilização das formas clássicas, onde são introduzidas alterações freqüentes — a forma sonata no primeiro e terceiro andamentos do quarteto *Da Minha Vida;* um profundo conhecimento da orquestração nos campos tímbrico e dinâmico, que o impõe como um dos grandes orquestradores do século — por exemplo, em obras relativamente recuadas, como os três poemas sinfônicos do período sueco; uma grande capacidade de comunicar emoções e sentimentos — o que o levaria necessariamente à cena; e, finalmente, uma assimilação essencial das melodias populares — a um nível pré-científico, pré-etnológico —, onde se move maravilhosamente. Esta última característica não impediu o seu fascínio pela temática épica ou heróica, que iria dar origem a uma tensa dialética na sua obra.

Piano e dança

A luta pela afirmação nacional de um povo não se trava só na tribuna pública, na arena política, mas também por meio da criação cultural. Esta foi a lição de Smetana e foi esse o papel que a música desempenhou na consolidação do nacionalismo boêmio. Por isso, Smetana, que só muito tarde chegou a dominar o seu idioma, voltou da Suécia com o pretexto de compo um coro em língua verná cula e ficou para sempre Excluindo a ópera, a su obra vocal e coral tem, n entanto, um significado limi tado, embora haja compos to, nos dias de luta de 184 o *Canto à Liberdade* e posteriormente, as *Canções do Entardecer* e as *Canções Tchecas,* para coros e or questra.

Em contrapartida, Smeta na compôs profusamente música de dança, sobretud para piano. Desde o galop de 1832, não deixou de da a sua contribuição com pe ças como a *Polca de Luísa* a *Polca de Dahlia* (ambas de 1840), a *Polca dos Estudantes* (1842) e, mais tarde a *Polca de Bettina* (1859) dedicada àquela que iria se a sua segunda mulher. Algumas destas obras foram escritas diretamente para orquestra, como a *Polca das Nossas Mulherzinhas* (1849) ou muito mais tarde, a *Polca da*

O ambiente popular, com os seus costumes e danças, cativou, desde a juventude, o interesse de Smetana. Da sua inspiração surgiram numerosas peças populares. À direita: par de bailarinos de polca, dança em compasso de 2 por 4 que se tornou popular na Boêmia a partir de 1830.

Camponesa (1879), muito superior às anteriores. Nunca deixou de escrever música de baile e, naturalmente, não apenas polcas. Smetana introduziu também danças nas suas óperas de tema popular e em certas obras orquestrais *(O Moldava)* ou de câmara (quarteto *Da Minha Vida)*. Uma obra tardia para piano, com várias danças, é a magnífica série *Danças Tchecas, Dez Peças Características* (1879), contemporânea do final de *A Minha Pátria* e fruto da maturidade de quem já compusera tantas peças do género.

Mas a sua obra de piano não se limita à dança. Destinado a ser um virtuose — embora, depois, as circunstâncias o tenham levado à direção da Ópera Nacional, à composição de música de cena e orquestral e à surdez —, Smetana realizou uma obra para tecla com um certo interesse. Desde as oito bagatelas e improvisos, de 1844, numerosos estudos, «folhas de álbum» e fugas para diversas combinações de vozes aos rondós, todos anteriores ao op. 1 da edição original, Smetana teve sempre tendência para a consecução de uma linguagem própria. As *Seis Peças Características*, op. 1 (1848), as «folhas de álbum», op. 2 (1848), e op. 3 (1849), e as duas séries de *Skizzen*, op. 4 e 5 (1849), tendem a conquistar um domínio de execução e criação semelhante ao dos seus grandes modelos, Schumann e Chopin. Há épocas em que a dança obscurece a sua produção para teclado. Mas logo reaparece com obras como *Macbeth e as Bruxas* (1859), coletânea dos poemas sinfônicos do período sueco e também com vocação programática. Em plena surdez, ainda compôs *Sonhos* (1875), uma série de seis peças características, em que o melodismo e a ênfase anteriores dão lugar a uma maior capacidade introspetiva (a obra seguinte iria ser o autobiográfico quarteto de 1876).

Três poemas sinfônicos

Durante a sua permanência na Suécia, Smetana escreveu três poemas sinfônicos que seguiam o modelo de Liszt. Com efeito, tanto *Ricardo III* (1858) como *Valdštynův tábor* («O Campo de Wallenstein») (1859) e *Haakon Jarl* (1861) têm um plano programático estrito e as suas respectivas análises cedem muitas vezes lugar ao argumento de referência. Os três poemas são breves afrescos sinfônicos num só andamento — apesar de ser possível inferir quatro «momentos» encadeados — e tratam um único tema principal — eis o monotematismo lisztiano — que vai mudando o suficiente para expressar a cada momento algo diferente mas referido à mesma personagem ou circunstância. É o que sucederá muito mais adiante com o tema de *Dalibor* nas suas várias alterações ao longo da ação.

Ricardo III, cujo programa é uma prova do gosto shakespeareano do compositor, é, talvez, o mais descritivo dos três: batalhas, história, sonho e temor de Ricardo. O descritivismo de *O Campo de Wallenstein* é menos solene, menos épico, com momentos de dança e outros mais tranqüilos e até um belo noturno. É o poema sinfônico que está mais ligado ao espírito do ciclo *A Minha Pátria*, vinte anos posterior. *Haakon Jarl* é o único poema sinfônico com um programa inspirado na história nórdica. Talvez Smetana tenha pensado que era o mínimo que podia fazer por um povo que tanta compreensão lhe tinha demonstrado.

Se as polcas e outras danças nacionais são uma amostra do Smetana melódico e popular, os poemas sinfônicos constituem uma prova do seu gosto pelos temas heróicos, de um nacionalismo mais épico do que popular. São também prova de que, no campo do histori-

Mary Evans Picture Library

co e do lendário, não teve tanta sorte como no outro. Talvez a preferência pela frescura de *A Noiva Vendida* relativamente à solene tragédia de *Dalibor* resida nesta diferença. No entanto, dentro da obra de Smetana, *Dalibor* tem muito mais importância do que estas três primeiras tentativas, de um modo geral obras menores se comparadas com a maior parte da sua produção.

Mas nem por isso essas obras carecem de um significado fundamental. Se as incluímos aqui é para salientar a vocação dramatizadora de Smetana, vocação essa que se iria manifestar muito em breve na cena. Porque, quando o compositor voltou da Suécia, foi criado em Praga o Teatro Provisório e envidaram-se todos os esforços para dar vida a uma ópera de caráter autenticamente nacional.

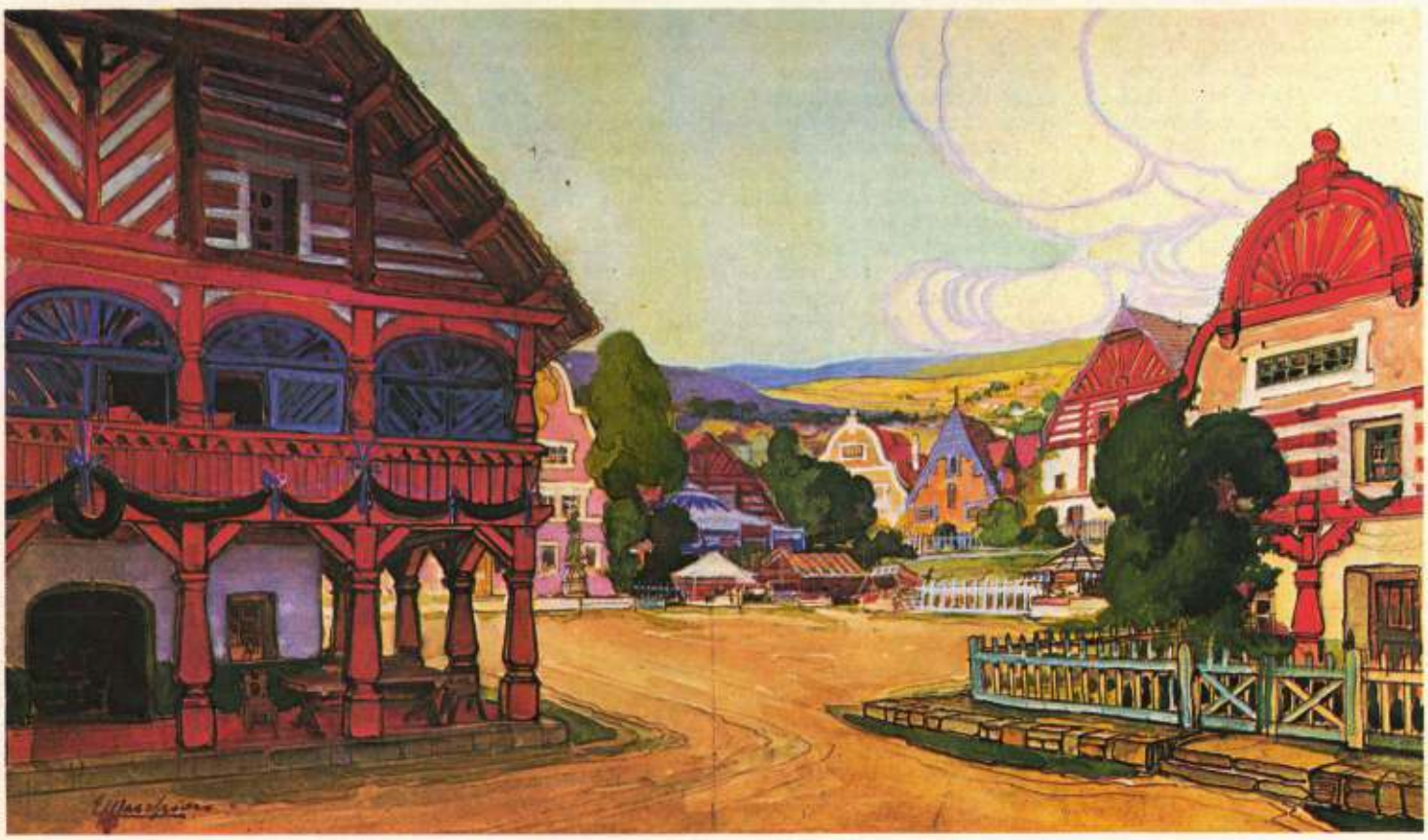
A obra-prima teatral de Smetana é A Noiva Vendida, *estreada em 1866. Nesta ópera conseguiu unir o autêntico espírito musical boêmio com as modernas tendências da arte européia. À esquerda: figurinos desenhados para a sua representação, em 1928. Embaixo: cenário para uma montagem no Teatro alla Scala de Milão, em 1935.*

Smetana e a ópera

O encontro de Smetana com a ópera obedece à mesma inevitabilidade com que se cruzam o destino de um homem e o de um povo. O compositor já não se conformava com as alusões orquestrais e precisava recorrer à descrição dramática, ao mesmo tempo que descobria o seu próprio idioma. Na sua primeira ópera, *Os Brandeburgueses na Boêmia,* o coro «Somos povo, não somos plebe», pretendeu desempenhar, perante os austríacos, o mesmo papel do que o «*Va pensiero*» do *Nabucco,* de Verdi. Baseada num libreto de Karel Sabina, é um exemplo de obra histórico-lendária. O seu êxito representou um grande passo na fixação da ópera nacional tcheca. Smetana estabelecia um paralelismo entre a presença estrangeira e a dependência de Viena e utilizava melodias autóctones em contraposição à música germânica.

Tendo em conta o exposto, podem analisar-se as duas óperas mais significativas do compositor, *A Noiva Vendida* e *Dalibor,* muito diferentes entre si, apesar de contíguas na sua produção. A primeira, de caráter popular, obteve um êxito inicial e sempre crescente; a segunda, de caráter épico-trágico, talvez mais ambiciosa, constituiu um insucesso de princípio, desmentido depois pelo tempo. Com estas duas obras foi alcançado o ponto mais alto da vocação operística da Boêmia. Começava a desforra da pesada dominação vienense.

A Noiva Vendida, uma das realizações operísticas definitivas do século XIX, assentou decididamente as bases da ansiada ópera nacional. O seu êxito permitiu a Smetana realizar ensaios épicos como *Dalibor* ou *Libuše,* sem por isso se afastar da veia popular com obras como *O Beijo* ou *O Segredo,* vindo a tentar uma espécie de alta comédia em *As Duas Viúvas, Čertova stěna* («A Parede do Diabo») ou a projetada *Viola. A Noiva Vendida* é um prodígio de assimilação de influências estrangeiras e de tratamento de temas populares boêmios. Na obra sobressaem dois aspectos que libreto e música potenciam por igual: o lirismo romântico da história vivida pelos protagonistas e o caráter bufo das situações ao longo da ação. O equilíbrio entre ambos é perfeito, o mesmo acontecendo entre o inspirado e, por vezes, ingênuo melodismo e a força rítmica das danças popu-



Museu do Teatro da La Scala, Milão/Giancarlo Costa

Král. zemské české divadlo v Praze.

Dnes ve středu dne 30. května 1866. (Hra mimo předplacení.)
POPRVÉ: (Osobním vedením skladatele.)

Prodaná nevěsta.

Komická zpěvohra ve 2 jednáních. Slova od K. Sabiny. Hudba od Bedřicha Smetany.
Nová dekorace jest od divadelního malíře pana Macourka zhotovena.

OSOBY:

Krušina, sedlák	pan Palecek.	Jeník, selský hoch	pan Polák.
Ludmila, jeho žena	pí. Procházková.	Kecal, obchodník	pan Kynek.
Mařenka, jeho dcera	sl. z Ehrenbergů.	Komediant principál	pan Moina.
Mícha, statkář	pan Šebesta.	Esmeralda, jeho dcera	sl. Ledererova.
Háta, jeho žena	sl. Pisařovicova.	Indian, komediant druhý	pan Klíže.
Vašek, její syn	pan Kysela.	Selský lid. Kluci. Komedianti. — Děj na venkově v čas pouti.	

Začátek v 7 — konec o 9. hodině.

Lístky lze dostati od 9 až do 2 hodin odpoledne a večer od 6 hodin u denní kasy Král. zemského českého divadla.

Za příčinou nouzemního dne zůstane zítra divadlo uzavřeno.

Novoměstské divadlo. V pátek dne 1. června 1866. (53. hra v předplacení.)

KRÁSNÉ GRUZINKY.

F. Th.

Tiskem Steinmetzovým u Novaka v Praze. — Náklademe vlastním.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

À esquerda: cartaz da primeira representação de A Noiva Vendida, *ópera que se converteu imediatamente no símbolo da renascida música boêmia. À direita: capa da primeira edição de* Libuše, *espécie de grande cantata, considerada por alguns críticos como a melhor ópera de Smetana. Nesta obra, o músico glorifica a história boêmia e faz profissão de fé no futuro da nação.*

lares ou entre um diatonismo no estilo de *Os Mestres Cantores de Nuremberga* — as duas obras são contemporâneas — e alguns temas e conjuntos de um italianismo da melhor cepa.

A partitura sofreu várias modificações desde a sua primeira versão — foi composta entre 1863 e 1866 e estreada nesse último ano, no Teatro Provisório de Praga —, até chegar à versão definitiva em três atos, depois de 1870.

A obra trata do amor entre dois jovens, Mařenka e Jeník, ameaçados pela promessa de casamento que o pai daquela, Krušina, fez ao próspero agricultor Mícha para o seu filho Vašek. Uma intrigante personagem, Kecal, desempenha as funções de casamenteiro e de sabichão. Após uma série de peripécias, Jeník, que é filho de um anterior casamento de Mícha, engana Kecal e obtém a mão de Mařenka. A comédia, também de Karel Sabina, é simples, com rasgos de humor e de ternura que a música sublima. O cenário de uma aldeia — praça e estalagem — serve de pretexto para várias danças, o aparecimento de uma companhia de circo, corais populares, etc. Segue o modelo recitativo-ária, com renúncia a qualquer fórmula de continuidade musical. A versão de 1870 exclui as partes faladas presentes na primeira, de 1866.

A parte vocal gira em torno de dois protagonistas — tenor e soprano —, em contraste com um baixo e um tenor bufos — Kecal e Vašek. Os pais dos protagonistas estão acasalados de uma maneira muito equilibrada: soprano e barítono — Krušina e Ludmila; meio-soprano e baixo — Mícha e Háta. As personagens bufas contrastam entre si: o baixo Kecal e o tenor Vašek, ambos ridículos por razões muito diferentes, o primeiro por se julgar astuto e hábil e o segundo pela sua grotesca infelicidade. Apesar de atraente, a personagem de Jeník cede em encanto perante a de Mařenka, uma das figuras de maior beleza lírica de toda a história da ópera.

Dalibor afasta-se, em certa medida, do modelo recitativo-ária e aproxima-se das tentativas wagnerianas de um discurso musical contínuo. Smetana devia conhecer as primeiras partes do que viria a ser a Tetralogia, mais concretamente *O Ouro do Reno*, e o *Tristão*. A assimilação de fórmulas wagnerianas iria ser precisamente a causa das acusações de influência estrangeira numa obra que, de resto, tem tema e caráter tchecos. É maior a relação com o Beethoven de *Fidélio*, sobretudo na parte dramática e em certos momentos musicais — ária de Milada na segunda parte do 2.º ato. Esta experiência apresenta um Smetana mais inquieto do que conformista, uma vez que se poderia ter limitado a repetir o êxito de *A Noiva Vendida*. Mas quis ir mais além, e não só quis como atingiu os seus objectivos; o revés da estréia iria magoá-lo até ao fim dos seus dias.

O libreto de *Dalibor*, que se deve a Josef Wenzig, apresenta fraquezas notórias e pouca dimensão coletiva, não obstante as pretensões nacionalistas de Smetana. Conta a história lendária de Dalibor, nobre do século XV, que ataca o burgrave responsável pela morte do seu amigo Zdeně e o mata. É acusado por Milada, irmã do burgrave, mas o amor leva-a a mudar de opinião. Dalibor é aqui o símbolo da luta contra o poder arbitrário e pela liberdade.

As diferenças entre *A Noiva* e *Dalibor* são evidentes: contraste entre a frescura popular e a solenidade heróica; coerência do libreto lírico, bufo e romântico de Sabina, a que se contrapõe a debilidade do tom épico e a limitada letra de *Dalibor;* tendência para uma linguagem com uma certa continuidade nesta obra em oposição ao italianismo daquela; assimilação do melodismo belcantista e verdiano em *A Noiva* contra a herança de Beethoven e, até, de Meyerbeer e de Wagner em *Dalibor*. Mas ambas as óperas são apenas duas maneiras diferentes de entender a mesma coisa: o nacionalismo de combate que tanto recorre ao sorriso do povo quanto à mitologia dos heróis. Todavia, deve reconhecer-se que Smetana foi mais feliz na primeira forma.

A contribuição de Smetana para a ópera não se esgota aqui. Convém referir a importância capital de *Libuše*, espécie de grande cantata com uma certa ação dramática, que alguns consideram a sua obra-prima, superior a *Dalibor* e muito diferente de *A Noiva Vendida*. Além disso, as obras de Smetana abriram o caminho para uma plêiade de operistas tchecos que souberam criar uma escola de elevadíssimo nível.

A música de câmara

Smetana escreveu pouca música de câmara. Além de algumas peças da adolescência, compôs dois quartetos (1876 e 1883), um trio (1866) e dois duos de violino e piano (1880).

O quarteto *Da Minha Vida*, terminado cerca de dois anos antes do afastamento voluntário e surdez do compositor, é um exemplo do programatismo de Smetana dentro de uma concepção e uso liberais das formas clássicas. O programa é o balanço dramático de um homem destruído na plenitude da sua carreira: «É um reflexo da minha vida e

KRÁL. ZEMSKÉ ČESKÉ DIVADLO.

OTEVŘENÍ NÁRODNÍHO DIVADLA

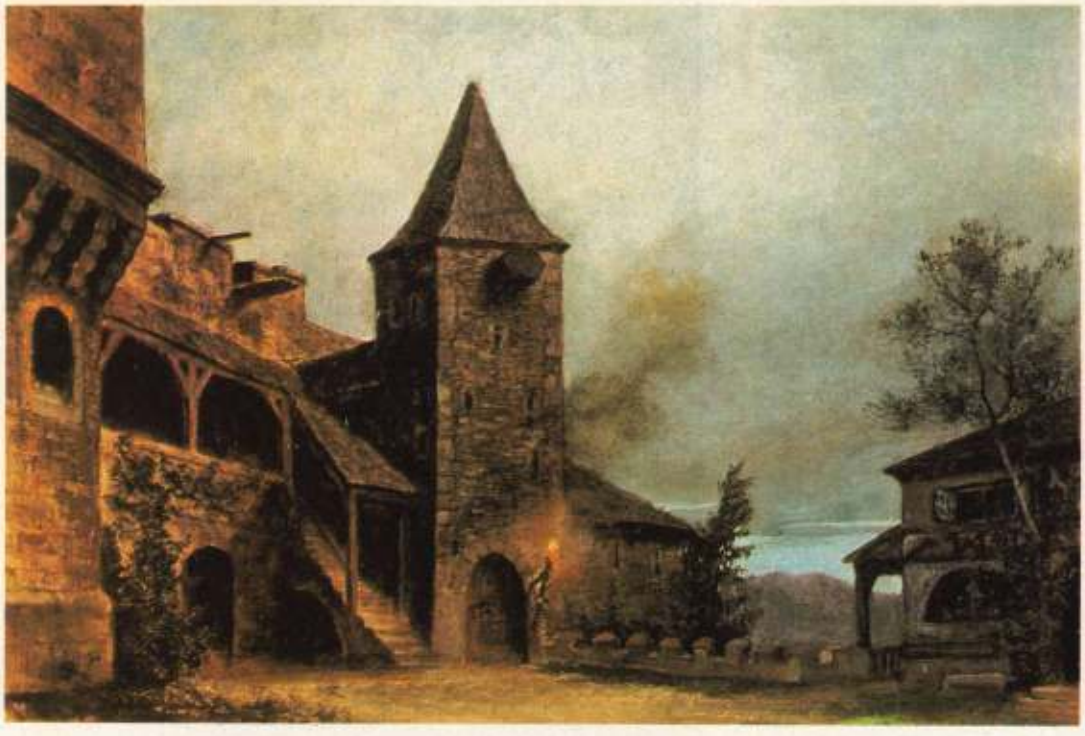
Národní hymna a hymna bojácká.

LIBUŠE.

1868 1881

Museu Smetana, Praga/Fabbri

Embaixo: cenário para uma montagem de Dalibor. *Nesta ópera, Smetana mostra claramente a influência de algumas obras de Wagner. Assim, a personagem de Dalibor lembra a de Lohengrin, tanto pela sua grandiosidade e heroísmo como pela sua luta incansável pela liberdade. Smetana foi atacado com dureza por alguns, e até chamado traidor, por ceder a influências estrangeiras.*



Österreichische Nationalbibliothek, Viena/Bridgeman Preußischer Kulturbesitz

da catástrofe que a surdez total representa», escreveu numa carta, no início de 1879. Considerada primeiro como uma confissão privada, esta obra transcende os elementos pessoais e constitui uma dramática expressão musical da dor. O primeiro andamento, *allegro vivo appassionato,* em forma sonata modificada (sem recapitulação do segundo tema, por exemplo), apresenta dois temas, o do «destino» e o dos «anseios da juventude» e, segundo Smetana, «exprime a minha inclinação juvenil para a arte, a atmosfera romântica, o anseio inapreensível de algo que não consigo exprimir nem definir e também uma espécie de premonição da minha desgraça futura». A coda do andamento descreve os zumbidos que feriam o ouvido do músico. As danças têm o seu lugar reservado no *allegro moderato alla polca,* recordações da sua juventude feliz. O *largo sostenuto* pretende descrever o seu primeiro amor por meio de um melancólico lirismo, que não exclui episódios de índole variada, mudanças de estado de espírito e inserção de canções. O quarto andamento, *vivace,* descreve o entusiasmo pela descoberta da identidade musical nacional e trata diversos temas tchecos numa atmosfera de alegria criadora, até que chega a desgraça: sucessão de temas vivos dançáveis até à presença súbita de acordes *ostinatos* e sombrios.

Com esta obra, e com a de 1883, Smetana inaugurou, no seu país, uma tradição que deu frutos tão importantes como os quartetos de Dvořák.

«A Minha Pátria»

Começado na primeira fase da retirada antes da surdez total e concluído em 1879, o ciclo *A Minha Pátria* é o ponto culminante da contribuição nacionalista de Smetana e também o seu grupo de obras mais conhecido no Ocidente, especialmente *Vltava* («O Moldava»). Concebido inicialmente como um grupo de quatro composições, converteu-se, com o tempo, numa série de seis poemas sinfônicos e tem uma relação estreita com *Libuse,* de que é algo como a culminação orquestral, uma continuação das visões do glorioso futuro tcheco que a protagonista daquela obra tem e um tratamento de elementos históricos e lendários da Boêmia. A vontade programática, sempre presente, varia de uma peça para a outra.

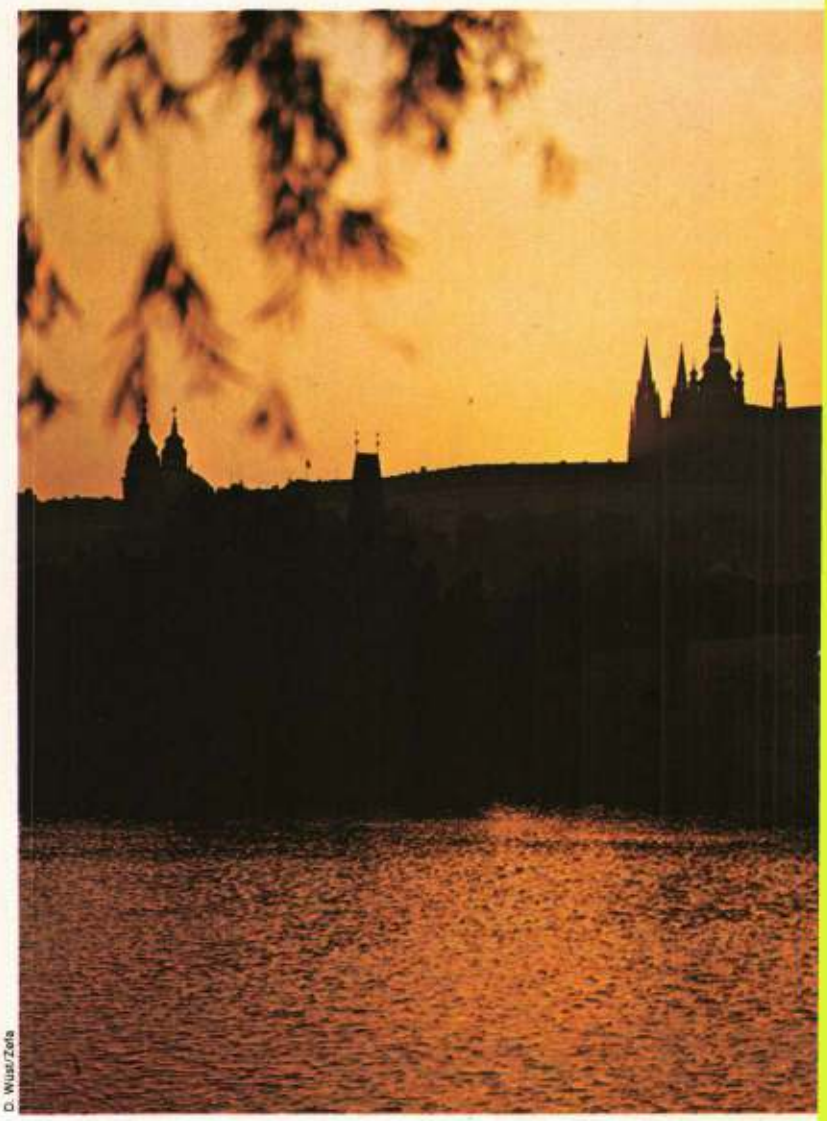
O primeiro poema sinfônico, *Vyšehrad,* trata da fortaleza com este nome que se erguia junto de Praga e que foi destruída nas lutas civis. Nos primeiros compassos soam as harpas do bardo Lumír e a peça, com uma duração de cerca de quinze minutos, desenvolve uma forma sonata monotemática — como nos poemas sinfônicos do período sueco — com uma estrutura relativamente simétrica. *O Moldava* descreve o rio ao longo do seu curso, desde a nascente — flauta sobre cordas em *pizzicato* — até aos rápidos que fazem vibrar o tema da peça — violento *tutti* — e a passagem por Praga, refletindo Vyšehrad. Em certo momento, «da margem» ouve-se uma polca e as trompas anunciam uma caçada longínqua. A lenda de *Šárka* é uma das variantes da mulher homicida, vingativa ou justiceira em face dos homens, como Judite ou Salomé. Smetana trata a figura de Šárka, a astuta amazona tcheca, no poema sinfônico mais breve de todo o ciclo. Os contrastes e a exposição dos temas de dança, amor, violência e morte resumem o desenvolvimento do programa. *Z Českých luhů a hájů* («Dos Bosques e Prados da Boêmia»), oferece menos descrições do que sugestões emotivas e estados de espírito perante a paisagem do país. Mas trata-se, acima

Smetana compôs obras como A Minha Pátria, *quando, por causa da surdez, teve de se afastar da vida social. Nelas expressou um profundo amor pela sua terra. À direita:* Paisagem Alpina, *de Antonin Chittusi.*

Národní Galerie, Praga/Fabbri

de tudo, de um poema sinfônico de deliberada abstração intelectual, um canto à terra, cheio de amor e de otimismo, com elementos cromáticos e contrapontísticos de elevado nível. Ao mesmo tempo, é uma peça que assinala uma certa transição, uma vez que, embora conservando a inspiração melódica própria de Smetana, nos faz compreender por que as suas peças seguintes prescindem, muitas vezes, dessa característica, tal como se manifestavam até então. *Tábor,* que tem o nome do quartel-general dos hussitas, rebeldes partidários de Jan Huss, teólogo e revolucionário do século xv, utiliza como material temático três

Museu Smetana, Praga/Fabbri



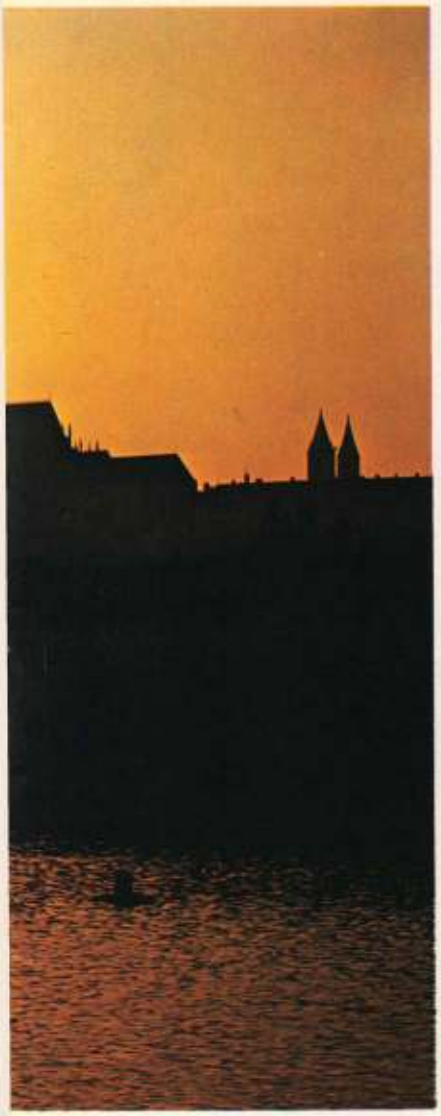
D. Wust/Zefa

Em cima: fragmento do ciclo sinfônico A Minha Pátria, *composto por Smetana nos últimos anos de vida. Apesar da sua saúde abalada, conseguiu exprimir nesta obra o seu fervor nacionalista. Constituído por seis poemas sinfônicos, este ciclo converteu-se numa grande obra-prima da sua terra natal e, desde então, esteve intimamente ligado à sua evolução cultural, aos seus sentimentos e anseios, e é como uma herança que se transmite de geração em geração. À direita: vista do rio Moldava no seu trecho que passa por Praga. Uma parte do ciclo sinfônico* A Minha Pátria *trata deste rio.*

Final do poema sinfônico O Moldava *(1874) em que Smetana descreve, com amoroso deleite, o curso do rio, com todas as suas características e se serve dele como um pretexto para evocar as glórias nacionais.*

frases do coral deste grupo histórico, «Aqueles que combatem em nome de Deus», que Dvořák também empregou na sua abertura *Os Hussitas.* O clima é agora muito diferente. Smetana movera-se no mundo paisagístico e no lendário, com espontaneidade e bravura. O sombrio, o heróico e o solene presidem a estas duas últimas obras, tardias dentro do ciclo, como compete ao seu caráter épico. *Blaník* deriva também o seu material temático deste coral, mas tem um caráter mais descritivo, se bem que em ambas a variação constante evidencie uma vontade de abstração alheia ao pontilhismo de *O Moldava* ou de *Vyšehrad.* ■

Museu Smetana, Praga/Fabbri



Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

Polca de Luísa (1840) ● *Polca de Dahlia* (1840) ● Galopp *di bravoura* (1840) ● Improvisos em mi bemol menor, si menor e lá bemol maior (1841-1842) ● *Dueto sem Palavras* (c. 1842) ● *Polca dos Estudantes* (1842; rev. 1858) ● Quadrilha em si bemol maior (1843) ● Quadrilha em fá maior (c. 1843-1844) ● *Erinnerungen an Pilsen,* polca em mi bemol maior (c. 1843-1844) ● Mazurca-capricho em dó sustenido menor (1843-1844) ● Valsa em cinco partes (1844) ● 8 bagatelas e improvisos: *A inocência,* em dó maior; *O Abatimento,* em lá menor; *Idílio,* em sol maior; *O Desejo,* em mi menor; *A Alegria,* em ré maior; *Conto,* em si menor; *O Amor,* em lá maior; *A Discórdia,* em fá sustenido menor (1844) ● 5 folhas de álbum: em si maior, em mi maior, em dó menor, em mi bemol menor e em lá bemol maior (1844-1845) ● *Pensamento Fugitivo,* em ré menor (1845) ● 2 estudos em dó maior e em lá menor (1846) ● *Charakteristiche Variationen,* em sol maior (1846) ● Sonata em sol menor (1846) ● Polca em mi bemol maior (1846) ● *Charakteristück,* em dó bemol maior (c. 1847) ● Romança em si bemol maior (1847; rev. 1883) ● *Seis Peças Características,* op. 1: em dó maior, em dó menor, em sol maior, em sol menor, em ré maior e em ré menor (c. 1847-1848) ● *Marsh der Prager Studenten Legion,* em fá maior (1848) ● *Nationalgarde-Marsch,* em ré maior (1848) ● Capricho em sol menor; (c. 1848-1849) ● Seis folhas de álbum, op. 2: *Prelúdio,* em dó maior; *Canção,* em lá menor; Vivace, em sol maior; *Allegro comodo,* em mi menor; *Moderato con anima,* em ré maior; *Andante ma non troppo,* em si menor (1848-1850) ● *Andante* em mi bemol maior (1849) ● *Folhas de Álbum,* op. 3: *An Robert Schumann,* em mi maior, *Wanderlied,* em lá maior; *Es siedet und braust,* em dó sustenido menor ● *Skizzen,* op. 4; *Preludim,* em fá sustenido menor; *Idylle,* em si maior; *Erinnerungen,* em lá bemol maior; *Beharrliches Streben,* em sol sustenido menor (1849) ● *Skizzen,* op. 5: *Scherzo-polca,* em fá sustenido maior; *Schwermut,* em sol sustenido menor; *Freundliche landschaft,* em ré bemol maior; *Rhapsodie,* em fá menor (1849) ● *Hochzeitsszenen* (1849) ● *Melodien-Schatz* (c. 1849-1850) ● 3 polcas de salão, op. 7; em fá sustenido maior, em fá menor e em mi maior (1854) ● 3 polcas poéticas op. 8: em mi bemol maior, em sol menor e em lá bemol maior (1854) ● *Konsert-Etüde,* em dó maior (1858) ● *Macbeth e as Bruxas* (1859) ● *Polca de Bettina* (1859) ● *Recordações da Boêmia em forma de polcas,* op. 12 e op. 13 (1859-1860) ● *Am Seegestade,* em sol sustenido menor, op. 17 (1861) ● *Folhas de Álbum para Maria Proksch,* em dó maior (1861) ● Fantasia sobre canções nacionais tchecas, em si maior (1862) ● Sonhos (1875) ● *Danças Tchecas,* 1.ª parte (1877) ● *Danças Tchecas,* 2.ª parte (1879) ● *Polca da Camponesa* (1879) ● *Andante* em fá menor (1880) ● *Romança* em sol menor (1881) ● Outras peças de piano e piano a quatro mãos.

OBRA ORQUESTRAL

Minueto em si bemol maior (1842) ● *Bajaderen-Galope,* em dó maior (1842) ● Abertura em ré menor (1848-1849) ● *Sinfonia Triunfal,* em mi maior, op. 6 (1853) ● *Ricardo III,* op. 11 (1858) ● *O Campo de Wallenstein,* op. 14 (1859) ● *Haakon Jarl,* op. 16 (1861) ● *Doutor Fausto* (1862) ● *Oldřich em Božena* (1863) ● Marcha para o festival shakespeariano, op. 20 (1864) ● Fanfarra para *Ricardo III* (1867) ● Prelúdio cerimonial em dó maior (1868) ● *Rybář* (1869) ● *Libušin soud* (1869) ● *A Minha Pátria,* ciclo de seis poemas sinfônicos: *Vysehrad* (1872-1874), *O Moldava* (1874), *Šárka* (1875), *Dos Bosques e Prados da Boêmia* (1875), *Tábor* (1878), *Blaník* (1879) ● *Polca da Camponesa* (1879) ● *Carnaval de Praga* (1883).

Ópera

Os Brandeburgueses na Boêmia (K. Sabina, 1866) ● *A Noiva Vendida* (K. Sabina, 1866) ● *Dalibor* (J. Weinzig, 1868) ● *Libuše* (J. Wenzig, 1881) ● *As Duas Viúvas* (E. Züngel, 1874) ● *O Beijo* (E. Krásnohorská, 1876) ● *O Segredo* (E. Krásnohorská, 1878) ● *A Parede do Diabo* (E. Krásnohorská, 1882) ● *Viola,* fragmento (E. Krásnohorská).

OBRA VOCAL

Canções

Liebchen's Blick (1846) ● *Lebewohl* (1846) ● *Schmerz der Trennung* (1846) ● *Einladung* (1846) ● *Liebesfrühling* (1853) ● *O Gustave, můj králi* (1867) ● *Canções do Entardecer* (1879).

Coros para vozes masculinas

Canto à Liberdade (1848) ● *Canção Tcheca (1860)* ● *Os Três Cavaleiros* (1862) ● *O Renegado,* para coro duplo (1863) ● *Coro Cerimonial* (1870) ● *Canção do Mar* (1877) ● *Oração* (1870) ● *A Nossa Canção* (1883).

Coros para vozes femininas

A Minha Estrela (1878) ● *O Regresso das Andorinhas* (1878) ● *O Sol Põe-se Atrás da Montanha* (1878).

Coros para vozes mistas

Salmo CXVII para coro duplo (1846).

OBRA DE CÂMARA

Fantasia sobre uma área boêmia para violino e piano, em sol menor (1843) ● Trio de piano em sol menor, op. 15 (1855; rev. 1857) ● Quarteto n.º 1 *Da Minha Vida,* em mi menor (1876) ● *Do Solo Natal,* para violino, 2 peças: em lá menor e em sol menor (1880) ● Quarteto n.º 2, em ré menor (1882-1883).

Perfil biográfico

Capítulo 3

Dvořák, o primeiro sinfonista tcheco

A Boêmia e a Eslováquia caracterizaram-se historicamente por apresentar um território geograficamente homogêneo mas etnicamente heterogêneo. Nas duas regiões, tchecos, eslovacos, sudetas alemães, magiares e poloneses viveram uma história comum, cheia de combates,opressões e libertações. De qualquer modo, a relação entre tchecos e alemães não foi exclusivamente determinada por uma confrontação destrutiva, mas também por um progresso conjunto. Estes dois grupos impulsionaram-se mutuamente de uma forma frutuosa no campo da cultura e, em especial, no da música. No entanto, um dos aspectos mais negativos da vida cultural do povo tcheco consistiu em muitos dos seus artistas mais dotados terem sido atraídos pelos países da Europa Ocidental, mais desenvolvidos econômica e culturalmente, acabando por emigrarem.

A energia de uma arte vital

A música de caráter nacional, de acordo com o sentido moderno do termo, só apareceu no século XIX, depois de as idéias de Herder e Rousseau terem despertado nos países europeus um movimento de renovação intelectual de acentuado nacionalismo. Entre os tchecos, a consciência da identidade nacional plasmou-se pela primeira vez no campo cultural e político, quando, em 1848, rebentou em Praga uma rebelião, embora sem esperança, contra a autoridade dos Habsburgos. Entre os rebeldes ativos encontrava-se Bedřich Smetana, que, na altura, tinha 24 anos. Na sua atividade de compositor, Smetana refletiu esta consciência nacional por meio de uma linguagem musical própria, com a qual expressou o pensamento e o sentimento tchecos. Neste sentido, foi o fundador da escola nacional tcheca, sobretudo nos campos da ópera e do poema sinfônico e influenciou muito diretamente Antonín Dvořák, brilhante encarnação da nova escola.

Dvořák adoptou Smetana como modelo a seguir. Continuou a linha traçada por este em múltiplos aspectos: mas não a repetiu; pelo contrário, ampliou-a e fez frutificar a sua mensagem. Descobriu nos seus vizinhos morávios e eslovacos novas fontes de inspiração popular e penetrou, pouco a pouco, nas terras polonesas, nas dos eslavos do Sul e nas dos russos. Esta orientação pan-eslava seria muito benéfica para a música tcheca e alguns discípulos de Dvořák, particularmente Vítězslav Novák (1870-1949), converteram-se em felizes continuadores desta tendência. Dvořák utilizou também o âmbito eslavo como tema das suas óperas, mas foi sobretudo nas *Danças Eslavas* que a mencionada orientação encontrou a sua expressão mais feliz e a sua música se revelou como fator de aproximação entre as diferentes nações eslavas.

No fim de um laborioso e longo período de preparação, durante o qual teve de assimilar as noções técnicas de que necessitava para o exercício da composição e — o que era mais difícil e importante — as correntes musicais da sua época (Smetana, Wagner e Liszt), os seus dotes criadores começaram a manifestar-se com uma abundância e frescura pouco freqüentes na história da música. Superadas as dificuldades iniciais, Dvořák forjou rapidamente a sua personalidade musical, vindo a ocupar, na sua maturidade, um lugar de relevo ao lado dos grandes compositores do seu tempo. Pelo seu sentido musical, pode ser equiparado aos grandes mes-

Arquivo Salvat

Antonín Dvořák ampliou os seus horizontes até à compreensão de fontes de inspiração que deram um âmbito novo à música tcheca. A fotografia da direita, dedicada a Piotr Tchaikovski, por quem sentia uma profunda admiração, mostra Dvořák cerca de 1888. Nesta época, já tinha alcançado a plena maturidade criadora e o seu rosto exibia a simplicidade e a serenidade que caracterizaram a sua vida.

Gravura, de 1840, que mostra uma vista de Nelahozeves, na Boêmia, a aldeia natal de Antonín Dvořák, na margem do rio Vitara, a poucos quilômetros ao norte de Praga. Naquela paisagem de suaves colinas, vendo as danças e ouvindo a música do povo boêmio, decorreram os primeiros anos deste músico. Na escola primária da aldeia, sob a direção do seu professor, Josef Spitz, aprendeu a tocar violino, com o qual participava em casamentos e outras festas em orquestras improvisadas.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

tres tchecos do século XVIII, que já se haviam distinguido pela riqueza inventiva, facilidade criadora e predileção pelas composições instrumentais.

A profusão das suas sinfonias e da sua música de câmara ressalta numa época que exigia apaixonadamente música programática e se entregava com manifesta preferência ao poema sinfônico. Embora Dvořák cultivasse a maior parte dos gêneros com um êxito considerável, a sua principal contribuição para a música consistiu nas formas mencionadas. Nelas demonstrou uma fecundidade portentosa e uma imaginação inesgotável. O conhecimento dos esquemas formais revela tanta fantasia como perspicácia e imprime às sinfonias e obras de câmara um cunho inconfundível.

A vida de Dvořák decorreu modestamente. Se, ao terminar um concerto, achava que as prolongadas ovações que lhe dispensavam podiam comprometer o seu sono, optava por regressar a casa calmamente, deixando que a sala se esgotasse em aplausos até à exaustão. Mesmo no ponto mais alto da celebridade, encarregava-se ele próprio da sua correspondência e nunca precisou de um secretário nem se rodeou de qualquer aparato publicitário. Os seus passatempos preferidos eram as locomotivas e a columbofilia, a que se dedicava nos meses de verão.

Feita essencialmente de energia, sua música nunca desembocou no quietismo. Apesar de se tratar de uma arte multifacetada e de vasta riqueza temática, expressa, em geral, o louvor a todos os aspectos da vida. Dela desprende-se compaixão por todo o sofrimento e amor capaz de abranger todas as criaturas.

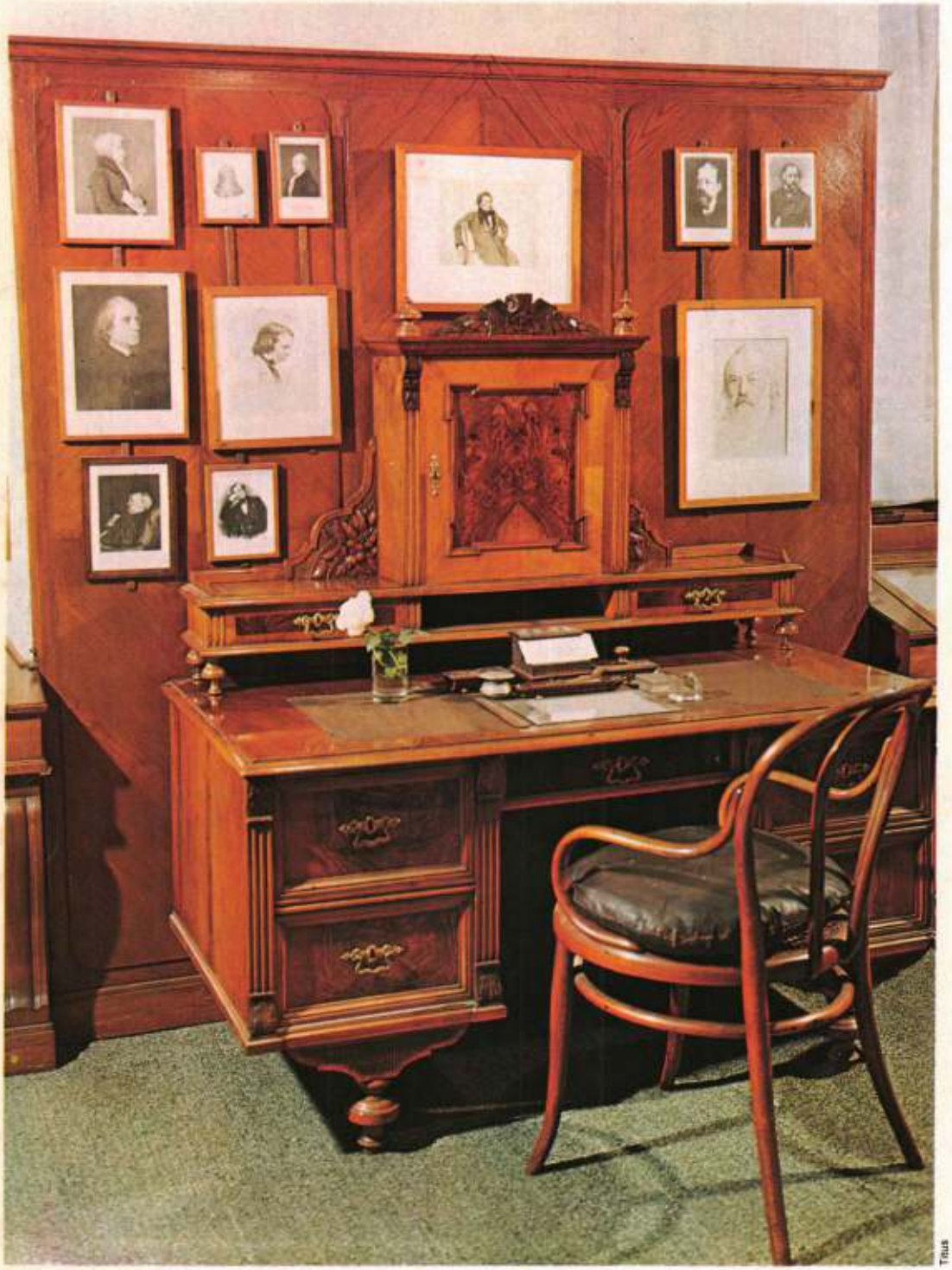
De açougueiro a músico.

Antonín Leopold Dvořák nasceu a 8 de setembro de 1841, em Nelahozeves, uma aldeia perto de Praga, sendo o filho mais velho de Anna Zdeňková e František Dvořák, açougueiro-estalajadeiro da citada localidade. O seu talento musical manifestou-se muito cedo, quando tocava violino na orquestra do coro da igreja. No entanto, parecia destinado a seguir a profissão paterna. Decidido a fazer dele um açougueiro, o pai enviou-o em 1853 para a vizinha cidade de Zlonice, a fim de aprender o alemão, língua que se considerava indispensável para o exercício desse ofício. Mas o jovem Dvořák encontrou na pessoa do professor de alemão Antonín Liehmann um mestre de música; tocava na sua orquestra, nos bailes do lugar, e acompanhava-o nas suas actuações ao órgão. Passado um ano, o pai de Dvořák, descontente com os progressos lingüísticos do filho, decidiu mandá-lo para a localidade de Česká Kamenice, na fronteira com a Saxônia, mas repetiu-se a história com o novo pedagogo. O destino empenhava-se em indicar o que o pequeno Antonín deveria ser.

Em 1856, o adolescente regressou ao lar. Os negócios familiares não corriam muito bem e o primogénito viu-se obrigado a pôr o avental e a esgrimir as ferramentas do pai, o que parecia significar o adeus definitivo à carreira musical. Dvořák realizou durante dois anos um trabalho que lhe desagradava e que o afastava do sonho dourado que jamais deixara de acariciar. Todavia, Liehmann não o esquecia e acolhia-o com freqüência na sua pequena orquestra. Graças à sua insistência, conseguiu convencer o velho Dvořák; este autorizou, por fim, que Antonín fosse para Praga, uma vez que o tio estava disposto a mantê-lo.

Praga: a influência de Smetana

No outono de 1857, Dvořák matriculou-se na Escola de Órgão de Praga. O diretor, Josef Krejcí, não sentiu a menor simpatia por um jovem que não dominava o



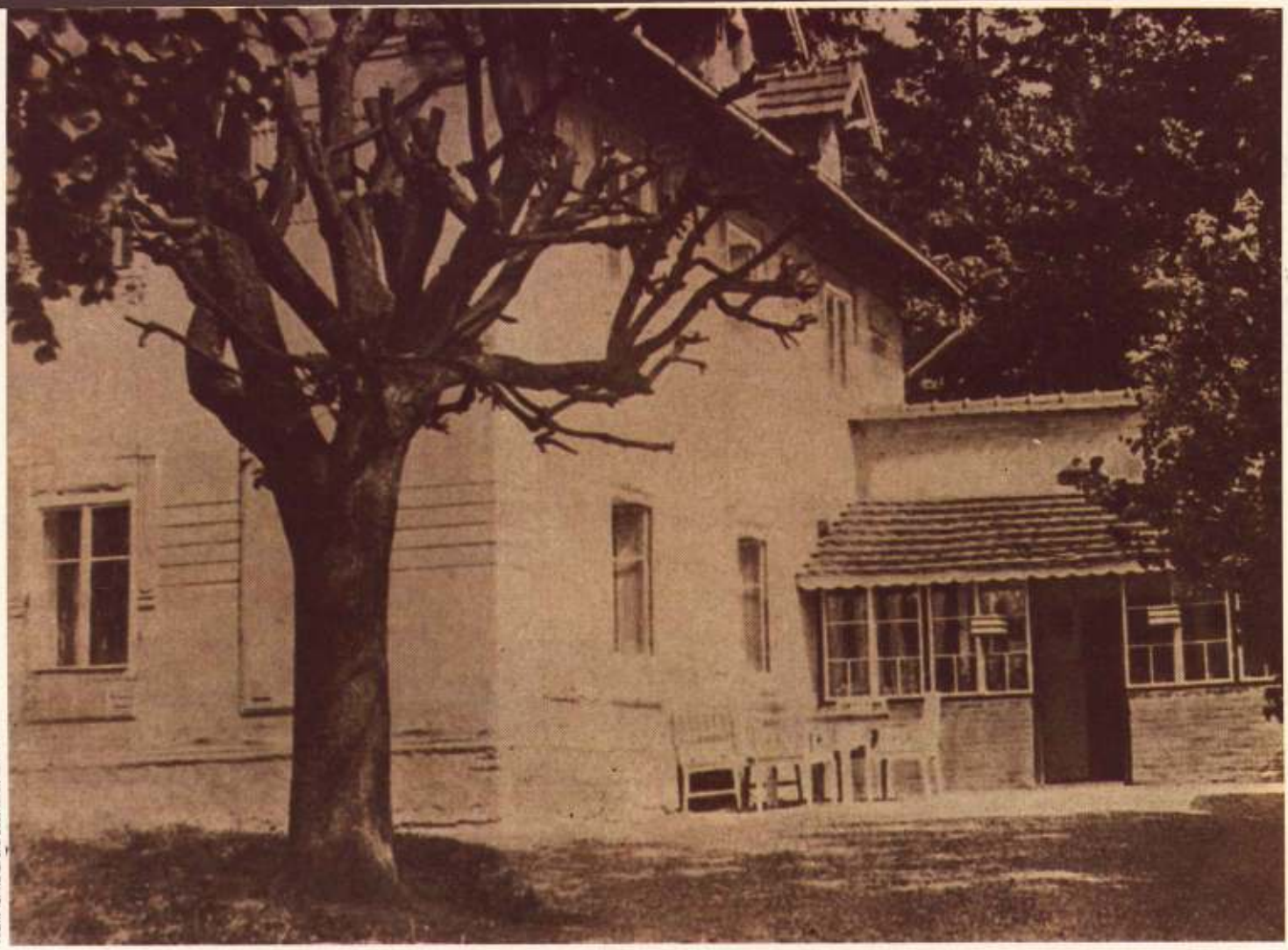
Nos seus primeiros tempos na Escola de Órgão de Praga, Dvořák sofreu dificuldades por desconhecer o alemão. «Os meus companheiros», escreveu, «olham-me com desprezo e riem-se nas minhas costas.» No entanto, a cidade rendeu-se, mais tarde, perante o seu talento. Na fotografia, pode ver-se um ângulo do gabinete de Antonín Dvořák em Praga.

Na página seguinte: uma vista da casa que Dvořák comprou em Vysoká, ao sul de Praga. A família descansou ali todos os verões e o músico pôde gozar a paz do campo, da qual tinha sempre saudade, e dedicar-se ao seu passatempo preferido: a criação de pombos. Na outra fotografia, Dvořák com a mulher, em Londres, em 1886.

alemão; contudo, ao lhe dar o diploma, no fim do ano, teve de reconhecer explicitamente numa nota «o excelente talento» do seu aluno. Em 1859, Antonín conseguiu um emprego no naipe de violinos da orquestra de Karel Komzák, que, em 1862, foi encarregada de dar três concertos por semana no Teatro Provisório. Isto representou uma sorte inesperada, uma vez que Dvořák pôde familiarizar-se com a ópera. A partir de 1866, Smetana passou a dirigir o Teatro provisório, exercendo uma proveitosa influência sobre o jovem músico. Foi nessa altura que este começou a compor. Durante dez anos, Dvořák travou um combate singular para dominar a composição. Algumas das suas peças breves foram executadas em audições privadas e a própria crítica fez-se eco delas. No entanto, para alcançar o reconhecimento público, foi necessário esperar pela estréia do coral *Hymnus* (1873), cuja tendência patriótica e grandeza musical causaram profunda impressão.

O reconhecimento internacional

Para não prejudicar os seus trabalhos de compositor, abandonou, em 1873, o Teatro Provisório para se tornar organista da igreja de Santo Adalberto. Pouco depois, casou com Anna Cermáková. No ano seguinte, estreou-se, em Praga, a sua ópera-cômica *Tvrdè palice* («Cabeças Duras»), que foi o seu primeiro êxito junto do público. Obteve de Viena uma bolsa normalmente concedida a jovens artistas de escassos recursos, e

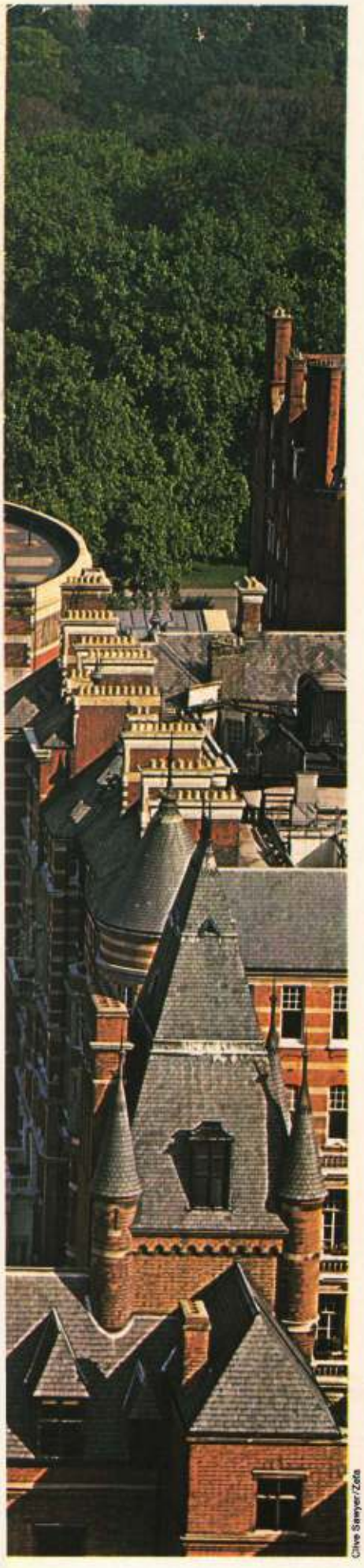


Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

foi quando chamou a atenção de Johannes Brahms, que, como membro do júri que lhe concedeu a dita bolsa de estudo, reconheceu imediatamente o seu talento. Durante cinco anos, Dvořák, recebeu uma pensão de 400 florins anuais — o ordenado de organista na citada igreja de Praga fora de 10 florins mensais. Com a intenção de estabelecer contatos com o ambiente musical do estrangeiro, dedicou a sinfonia n.º 5, em fá maior, ao regente de orquestra Hans von Bülow, que declarou que Dvořák era, juntamente com Brahms, o compositor de maior talento da época. Entretanto, em dois anos, morreram três filhos de Dvořák; um trabalho febril conseguiu mitigar a dor que lhe causou a perda dos filhos. Os seus esforços cristalizaram na grande obra coral *Stabat Mater* (1876-1877), composta sobre o texto de um poema original de Jacopone da Todi. Em 1877, compôs os *Duos Morávios*, sobre textos de canções populares morávias, para duas vozes femininas com acompanhamento de piano. Brahms ficou deslumbrado e recomendou-os ao seu editor Fritz Richter, que os publicou. Recebeu ainda uma carta elogiosa do regente de orquestra Hans Richter, comunicando-lhe o grande êxito londrino das suas *Variações Sinfônicas*.

O ano de 1878 foi decisivo na carreira do compositor. Tanto no estrangeiro como na terra natal, a sua obra consagrara-o como um dos grandes músicos do



Clive Sawyer/Zefa

Em 1880, foram executadas pela primeira vez em Londres as Danças Eslavas, *no Crystal Palace, e o sexteto de cordas, no Saint James's Hall. Quatro anos mais tarde, Ant. Dvořák foi convidado para ir à capital inglesa. À chegada àquela cidade, os jornais dispensaram-lhe um acolhimento tão caloroso, que só pôde ser comparado ao recebido por Haydn quase um século antes. Em 13 de março de 1885, o músico tcheco dirigiu o* Stabat Mater, *no Royal Albert Hall, com um êxito completo. À esquerda: a famosa sala de concertos, inaugurada em 1871, em memória do príncipe Albert, marido da rainha Vitória.*

seu tempo. Apareceu uma corte de amigos e seguidores que se interessaram por ele e contribuíram para sua popularidade — entre eles, Leos Janáček. Dvořák tinha grande audiência no seu país e no resto do mundo. Trabalhava com a mesma intensidade de antes, mas com uma clara consciência dos seus meios.

O crítico vienense Eduard Hanslick propôs-lhe que escrevesse uma ópera para um texto alemão de tema internacional. Sugeriu-lhe que mudasse a residência para a capital do Império Áustro-Húngaro, onde ele e a família poderiam gozar de todo o gênero de vantagens. Não obstante, Dvořák recusou tais ofertas. Não queria afastar-se do seu país. Amante da campina tcheca, comprou uma propriedade em Vysoká, perto de Príbam, onde, no verão, se entretinha a trabalhar na horta e a tratar dos seus queridos pombos.

As digressões pelo estrangeiro

Excelente regente de orquestra, Dvořák encarregava-se pessoalmente de dirigir a interpretação das suas próprias obras. Desde 1884, ano em que dirigiu o *Sabat Mater* no Albert Hall de Londres, deslocou-se nove vezes a Inglaterra. Em 1891, a Universidade de Cambridge concedeu-lhe o título de doutor *honoris causa* em música, apresentando ele como tese a 8.ª sinfonia e o *Stabat Mater*. Constituiu igualmente um triunfo a digressão pela Rússia, organizada por Tchaikovski. Na Alemanha e na Áustria, dois grandes maestros, Hans von Bülow e Hans Richter, foram fervorosos apóstolos da sua música.

Em 1890, a Academia Tcheca de Ciências e Belas-Artes nomeou-o membro da sua corporação, o mesmo acontecendo com a Academia de Berlim. O imperador da Áustria concedeu-lhe a Ordem da Coroa de Ferro e a Universidade Carolina de Praga distinguiu-o com o título de doutor *honoris causa* em filosofia. O Conservatório de Praga pediu-lhe que aceitasse a cátedra de composição, mas, durante um longo período, Dvořák recusou-se a fazê-lo, temendo não dispor de tempo para compor; finalmente, acedeu ao pedido, ensinando composição, instrumentação e teoria das formas musicais.

Em 1891, Jeannette Thurber, fundadora do Conservatório Nacional de Nova Iorque, convidou-o para assumir a direção daquele centro. As favoráveis condições propostas levaram Dvořák a aceitar e, em setembro de 1892, empreendeu a viagem para Nova Iorque. Ali escreveu, em 1893, a 9.ª sinfonia, chamada *Do Novo Mundo*, em que se pretende ver o reflexo do universo musical americano e cujo êxito foi enorme. Cedendo à nostalgia do seu país, voltou a Praga nos fins de 1895 e, nessa altura, terminou o admirável concerto de violoncelo.

Dvořák voltou a dar aulas no Conservatório de Praga e compôs os belos quartetos em lá bemol e em sol maior, para se dedicar, em seguida, nas suas obras sinfônicas e óperas, ao desenvolvimento de temas extraídos da mitologia e dos contos de fadas. A sua fecundidade não decresceu e, nos últimos anos, criou verdadeiras jóias, nomeadamente a ópera *Rusalka* (1900). A sua popularidade manteve-se intacta entre os compatriotas. No entanto, o fim da sua vida foi ensombrado pelo insucesso de *Armida*, a última ópera.

Fabbri

Em 1891, Dvořák foi convidado, pela segunda vez a assumir a direção do Conservatório Nacional de Nova Iorque. O telegrama chegou às mãos do músico quando se encontrava em Cambridge, na Grã-Bretanha. Analisou imediatamente a proposta com vários amigos seus. A tentadora oferta de 15 000 dólares por ano constituía uma verdadeira fortuna para a época e era mais do que ganhara em toda a sua vida. Finalmente, aceitou o lugar por dois anos, depois de ter obtido uma licença do Conservatório de Praga. Em setembro de 1892, a família Dvořák instalou-se em Nova Iorque. A fotografia, tirada poucos anos depois da estada dos Dvořák naquela cidade, corresponde à parte baixa da Broadway.

Tendo gozado sempre de boa saúde, não deu importância às dores que começou a sentir nos rins e que chegaram a ser suficientemente intensas para o impedir de assistir ao I Festival de Música Tcheca, realizado em abril de 1904, em Praga, no qual figuravam em lugar de destaque as suas obras-primas. No 1.º de maio desse mesmo ano, morreu em Praga, em conseqüência de uma congestão cerebral. De todo o mundo chegaram expressões de condolências, e em 5 de maio, durante o funeral, reuniu-se uma imensa multidão no percurso do cortejo fúnebre.

Tal como Smetana, Dvořák foi enterrado no histórico cemitério de Vyšehrad, onde os seus restos mortais repousam junto do rio Moldava. □

Capítulo 4

O poder da melodia

Dvořák passou à história da música sobretudo devido às suas sinfonias e quartetos de cordas (além de outras obras orquestrais, como os concertos, aberturas, poemas sinfônicos e as célebres *Danças Eslavas*). No momento em que entrou na cena musical européia, era ainda patente a influência das tendências reformadoras de Liszt. Sublinhando a necessidade de vincular a música a temas que lhe fossem exteriores, o poema sinfônico conseguiu impor-se durante algum tempo.

Naquela época, as formas sinfonia e quarteto de cordas estavam em franco declínio. Todavia, composições como as sinfonias de Brahms e de Bruckner (além das de César Franck) iriam desmentir essas suposições. Estes exemplos de «música pura» ultrapassavam os preconceitos estéticos do seu tempo, devido à riqueza e densidade do conteúdo.

Sinfonias

A evolução de Dvořák como sinfonista pode seguir-se ao longo dos diferentes períodos criadores a que pertence cada uma das suas obras. As três primeiras sinfonias foram compostas entre 1865 e 1873. Nota-se, nas três, uma clara influência de Wagner e Liszt, de forma moderada nas duas primeiras e de maneira envolvente na terceira. Segue-se, de 1874 a 1882, o primeiro período de criação de música de caráter nacional, com a 4.ª sinfonia, em ré menor (1874), a 5.ª, em fá maior (1875), e a 6.ª, em ré maior (1880). Esta última constitui um primeiro ponto alto na evolução musical de Dvořák, que se convertera não só num músico genial mas também num verdadeiro sinfonista.

A 7.ª sinfonia, em ré menor, pertence a uma fase intermédia (1884-1885), durante a qual o compositor teve de superar uma crise pessoal. Extraordinariamente dramática e turbulenta (segundo muitos é a melhor sinfonia que saiu da pena de Dvořák), deve ter sido concebida como um reflexo desse período conflituoso da sua vida. O segundo período de criação de música de caráter nacional abarca os anos compreendidos entre 1886 e 1891. Dvořák encontrou de novo o equilíbrio interior e pôde dar largas à sua brilhante fantasia musical eslava. O melhor exemplo deste período é a clara, bela e maravilhosamente fluida 8.ª sinfonia, em sol maior, escrita em 1889. Graças à sua vigorosa linguagem nacional — ao mesmo tempo profundamente pessoal —, é considerada, juntamente com a 7.ª, a sua sinfonia mais importante.

Na América, Dvořák en-

Capa autógrafa da 7.ª sinfonia (chamada 6.ª pelo seu autor). Sob o retrato de von Bülow, Dvořák escreveu: «Glória! Você deu vida a esta obra.»

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

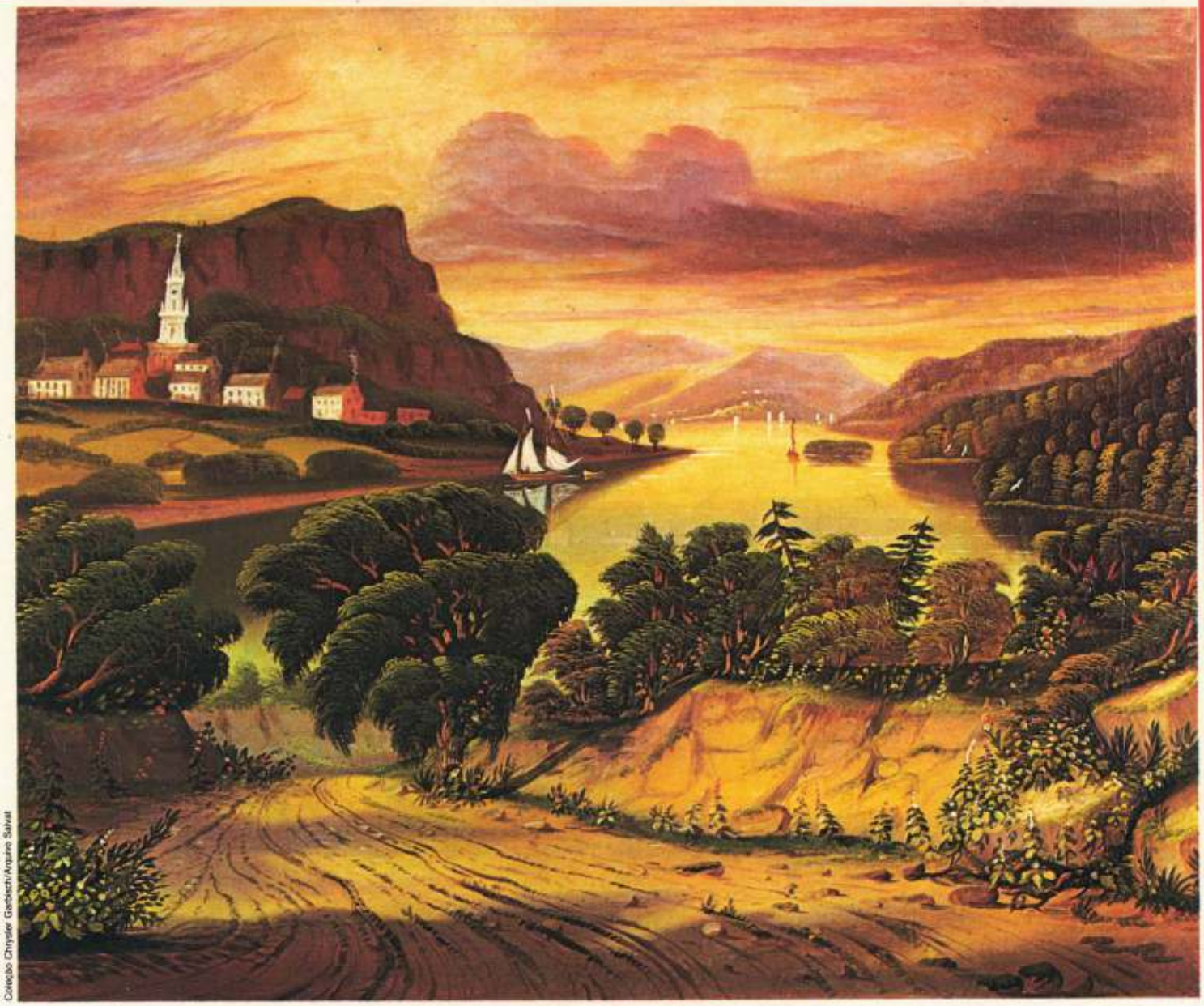
Coleção Stewart J. Warkow

frentou novas experiências, que deixaram sinais visíveis na produção daquela fase, sobretudo na 9.ª sinfonia, a que ele mesmo deu o título *Do Novo Mundo*. Escreveu-se muito acerca das influências musicais americanas desta obra. O certo é que, enquanto exerceu as suas atividades profissionais no Conservatório Nacional de Música de Nova Iorque, se familiarizou com os cantos e as danças dos negros e dos índios dos Estados Unidos, demonstrando grande interesse por eles. Eis a explicação do próprio Dvořák: «Não utilizei nenhuma destas melodias. Só escrevi temas próprios, nos quais incorporei as singularidades da música índia e, a partir do momento em que escolhi estes temas, desenvolvi-os com todas as contribuições modernas quanto a ritmo, harmonização, desenho contrapontístico e colorido orquestral.» Entre as peculiaridades citadas por Dvořák figuram a escala pentatônica, ou as voltas pentatônicas da melodia, bem como uma vistosa utilização da sétima eólica ou mixolídia. No aspecto rítmico, o ritmo lombardo é utilizado com maior freqüência do que em outras composições. Por outro lado, a sinfonia apresenta todas as particularidades do estilo do autor.

A fantasia musical de Dvořák criou, acima de tudo, melodias plásticas e organicamente fluidas. A melodia exuberante é apoiada decisivamente pela ressonância orquestral. Na técnica orquestral, Dvořák diferencia-se claramente de Brahms, com quem, por outro lado, tem tantas coisas em comum. A sua frase orquestral lembra as partituras de Wagner e Liszt, sobretudo quando os instrumentos de sopro dominam. Nas últimas obras, e ao lado de fragmentos totalmente instrumentais, encontram-se, cada vez com maior assiduidade, passagens de uma transparência musical de câmara — por exemplo, no segundo andamento, *adagio*, da 8.ª sinfonia. Esta tendência do estilo orquestral de Dvořák anuncia já a forma diferente de instrumentação de Mahler e de Richard Strauss, em cujas obras a orquestra sinfônica, que adquire grandes proporções, é empregada para aumentar não tanto a força como o colorido sonoro. Nas sinfonias de Dvořák, o ritmo combina-se com as mais diversas formas de andamento e tipos de expressão: a escala estende-se da lenta marcha fúnebre até ao hino que flui como uma torrente; desde a imagem de um estado de espírito impregnado de lirismo até à expressão de um profundo dramatismo; desde a plácida dança campestre até ao ímpeto incontido do andamento acelerado. As sinfonias de Dvořák distinguem-se pela inventiva inesgotável e pelo aspecto polícromo do seu conteúdo expressivo. O temperamento e a profunda sensibilidade de Dvořák tornaram possível o seu grande êxito internacional.

Concertos

Em 1876, Dvořák terminou o concerto de piano e orquestra, mas conquanto a sua in-



Coleção Chrysler Garbisch/Arquivo Salvat

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

«Nas melodias dos negros da América, encontrei tudo quanto é necessário para uma grande e nobre escola de música», foram as palavras proferidas por Dvořák ao New York Herald, *uns dias antes de terminar a 9.ª sinfonia* Do Novo Mundo. *Na página anterior: o Carnegie Hall, onde a 9.ª se estreou em 16 de dezembro de 1893. A simpatia de Dvořák pela música negra e pela dos índios americanos, bem como pela paisagem daquele mundo que se oferecia ao seu espírito sensível, deixou sinais na nova obra. Ele próprio escreveu a um amigo que a influência da América seria notada por todos aqueles que, simplesmente, «tivessem algum* olfato». *Em cima:* Pôr do Sol no Rio Hudson, *de Thomas Chambers. À esquerda: partitura autógrafa da sinfonia* Do Novo Mundo.

terpretação em concertos seja rara, a obra acusa, pelo menos, a marca do compositor maduro. Foi composto a pensar no pianista Karel Slavkovský e foi ele quem o interpretou pela primeira vez, em Praga, na primavera de 1878. Discutiu-se muito acerca do seu valor pianístico, mas seria um erro fixarmo-nos apenas nisso. É verdade que a escrita pianística não é eficaz, de tal maneira que a partitura publicada na edição completa inclui uma revisão da parte solística por Wilém Kurz, que é, inegavelmente, mais pianística, embora nem por isso tenha contribuído para a popularidade da obra. O próprio Dvořák falava muitas vezes da sua intenção de voltar a escrever para piano. Neste concerto, a inspiração é muito menor do que na música de câmara e nas sinfonias, ou do que na *Suite Tcheca* e no concerto de violino.

Dvořák sentia-se mais à vontade com o violino do que com o piano. O concerto de violino é rico em idéias inspiradas na música popular, com grande ímpeto e vigorosos contornos, muito longe do pálido e acadêmico andamento que caracteriza quase toda a temática do concerto de piano. A natureza folclórica da melodia deve-se ao facto de, então, Dvořák estar de tal forma imerso nas *Danças Eslavas,* na *Suite Tcheca* e nas *Rapsódias Eslavas,* que todo o seu pensamento se ajustava a esse espírito. A obra teve um período de gestação relativamente agitado. Dvořák escreveu-a durante o verão de 1879, no castelo de Sychrov, interrompendo sua composição devido a uma viagem a Berlim, no final de julho, altura em que, muito provavelmente, discutiu a partitura com Joseph Joachim. De qualquer modo, nos finais de novembro, enviou-a ao grande violinista com uma dedicatória. Pouco depois de a receber, Joachim sugeriu que a obra fosse revista e Dvořák, segundo uma carta escrita a Simrock no verão de 1880, agiu de acordo com o conselho de Joachim. Após dois anos de inatividade, o citado violinista interpretou a peça em Berlim, no outono de 1882, num ensaio com a Hochschule Orchester, após o que lhe introduziu novas alterações. A obra seria estreada por František Ondřiček, que a interpretou primeiro em Praga e, depois, em Viena, no outono de 1883, desta vez sob a direção de Hans Richter.

Mais de uma década separa o concerto de violino do concerto de violoncelo; durante esse período, Dvořák compôs várias sinfonias e conquistou a Inglaterra e a América. Diz-se que Brahms, quando viu a partitura do último exclamou: «Por que não soube que se podia escrever um concerto como este? Se o soubesse, há muito que teria escrito um.» Dvořák começou a obra nos finais do outono de 1894, terminando toda a partitura orquestral em fevereiro do ano seguinte. Tal como acontecera com Joachim em relação ao concerto de violino, o seu amigo Hanuš Wihan fez-lhe algumas sugestões a respeito da parte solística, especialmente no primeiro andamento, e pretendeu juntar uma *cadenza* ao final do mesmo. No entanto, apesar de ter introduzido algumas modificações, Dvořák manteve-se firme no seu pri-

Na página seguinte: um recanto agradável da sala de música na casa de Dvorák, em Praga. O mestre tcheco, que durante as suas viagens não conseguia evitar uma profunda saudade pelo lar, compôs nesta sala muitas das suas obras.

Embaixo: página autógrafa da partitura para piano de uma polca. Trata-se da mais antiga obra de Antón Dvořák que chegou até nós e data de 1860.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Nimatallah

meiro critério relativamente à *cadenza*, que recusou acrescentar. Tal como no caso anterior, Wihan não iria ser o primeiro intérprete; a glória caberia a Leo Stern, sob a direção de Dvořák, durante a nona visita do compositor a Londres, em 1896.

Do concerto de violoncelo pode dizer-se, sem exagero, que suplanta em mestria qualquer outra obra de Dvořák posterior à 8.ª sinfonia. Se, do ponto de vista estrutural, o concerto de violino não era uma obra-prima, embora a riqueza e frescura de inspiração calassem qualquer crítica, o concerto de violoncelo tem todas as virtudes do seu antecessor aliadas a um genial desenho formal. Não foi por acaso que a exposição do início do concerto de violoncelo foi comparada à da 7.ª sinfonia. Não há dúvida de que as duas peças partilham da mesma musicalidade e concentração de sentimentos, enquanto o material temático do concerto tem todo o potencial dramático de que necessita.

Danças e rapsódias eslavas e poemas sinfônicos

As *Danças Eslavas* formam um ciclo duplo. A primeira parte foi sugerida, em 1878, pelo editor Fritz Simrock, para piano a quatro mãos, devendo, mais tarde, fazer-se a instrumentação. A segunda parte, terminada em 1887, nasceu sob o mesmo impulso e por idêntico processo; ao todo são dezesseis danças, entre as quais predominam melodias baseadas em danças populares tchecas e eslavas, sobretudo na primeira série, op. 46: *furiante*, em dó menor; *dumka* ucraniana, em mi menor; polca em lá bemol maior; *skočná* (valsa tcheca em dois tempos), em lá maior; *sousedská*, em ré maior; *skočná*, em dó maior, e *furiante*, em sol menor. A segunda série, op. 72, apre-

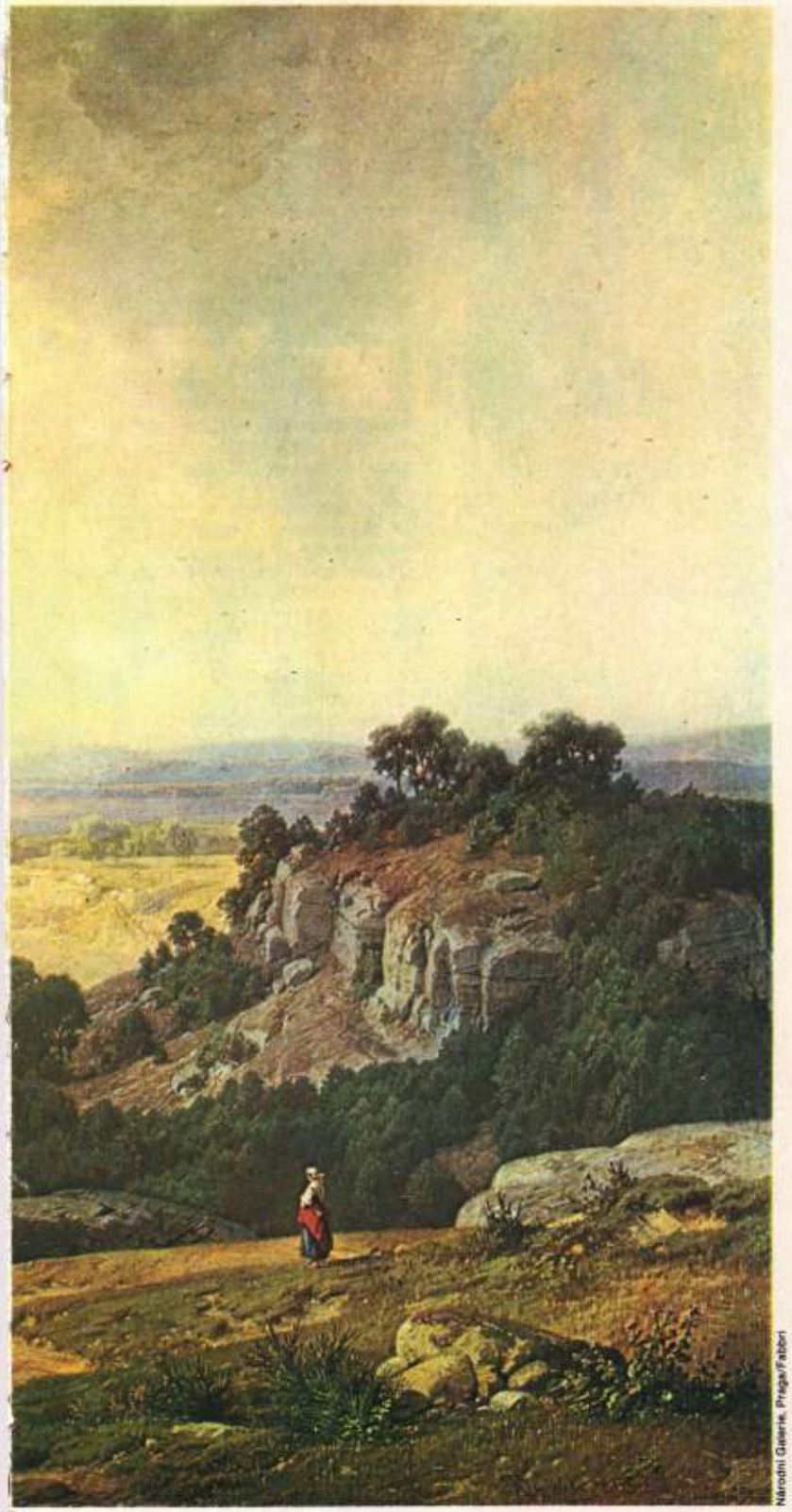
Entre 1879 e 1880, Dvořák compôs o seu concerto para violino em lá menor, estreado no Teatro Nacional de Praga, em outubro de 1883. Embaixo: página da partitura autógrafa.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

senta uma sucessão de tipos variados, nacionais e estrangeiros: a um *odzemok* eslovaco, em si maior, seguem-se uma *dumka* ucraniana, em mi maior; uma *skočná*, em fá maior; de novo uma *dumka*, em ré bemol maior; depois uma *špacírka* tcheca, em si bemol menor; uma polaca, em si bemol maior; um *kolo* (espécie de farândola) sérvio, em dó maior, e, para terminar, uma *sousedská*, em lá bemol maior. Há algumas diferenças entre os dois ciclos, quanto à melodia, instrumentação e tonalidade. Dvořák consegue maravilhas nestas belíssimas composições graças ao seu excepcional sentido da melodia e a essa cadência irresistível cujo segredo possuía; um brio desenfreado compete com o lirismo mais comovente, deixando aberto campo a infinitas possibilidades interpretativas.

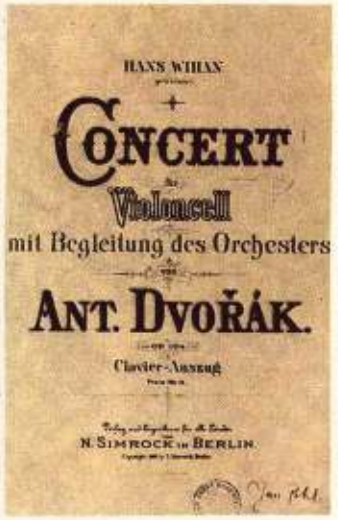
Escritas quase ao mesmo tempo das *Danças Eslavas*, as *Rapsódias Eslavas*, op. 45, extraem o seu argumento de um passado remoto, embora o compositor não tenha confirmado de forma expressa o substrato destas composições. A rapsódia n.º 1, em ré maior, transporta-nos ao ambiente idílico e pastoril dos tempos míticos. A rapsódia n.º 2, em sol menor, evoca combates cavaleirescos. A rapsódia n.º 3, em lá bemol maior, abarca uma gama de sentimentos que vão do desespero mais profundo à transbordante alegria de fanfarras festivas.

Mais sugerido do que ex-



Národní Galerie, Praga/Fabbri

Quando regressou dos Estados Unidos, Dvorák reassumiu as suas funções no Conservatório de Praga. Brahms tentou, em vão, convencê-lo a aceitar um lugar no Conservatório de Viena. Nada poderia demover o músico a deixar de novo o seu país e a família. O concerto em si menor de violoncelo e orquestra, escrito nos Estados Unidos, entre 1894 e 1895, permitia já entrever a alegria do homem que sabe que está próximo o reencontro com a pátria. À esquerda: Paisagem, *do pintor tcheco Alois Bubak. À direita: capa da edição do concerto de violoncelo, publicado em Berlim em 1896.*



Museu Nacional, Praga/Arquivo Selvat

plícito é o tema das *Lendas,* op. 59, que, tal como as *Danças Eslavas,* foram escritas para piano a quatro mãos, sendo depois instrumentadas. Integram dez números, cujos títulos lembram fatos da vida de santos e mártires da Idade Média. Exprimem um ambiente de candura, desejo fervoroso e delicado estado de espírito. Foram dedicadas ao crítico musical alemão Eduard Hanslick.

Os poemas sinfônicos do último período têm um conteúdo totalmente diferente; foram escritos para textos de baladas populares versificadas por Karel Jaromír Erben. Esses textos provinham da recompilação de Erben chamada *O Florilégio.* Os quatro poemas sinfônicos que constituem o ciclo, composto por Dvořák em 1896, são *Vodník* («O Duende Aquático»), *Polednice* («A Bruxa do Meio-Dia»), *Zlatý kolovrak* («A Roca de Ouro») e *Holoubek* («A Pomba dos Bosques»). Cada obra foi concebida pelo compositor com uma estrutura musical própria, baseada num número reduzido de idéias temáticas, geralmente breves motivos dinâmicos que não requerem o conhecimento do poema para serem compreendidos. Os poemas sinfônicos denunciam, talvez com maior alcance do que as últimas sinfonias, a transição da música tcheca para a linguagem musical do século xx.

Já que, pela sua forma, estão diretamente relacionadas com os poemas sinfônicos, são também importantes as *Variações Sinfônicas sobre Um Tema Original,* op. 78. A idéia musical básica desenvolve-se segundo todas as combinações possíveis. O tema é formado por vinte e dois compassos de periodicidade irregular, transformando-se, ao longo da composição, em vinte e oito variações.

Quanto às aberturas sinfônicas, pretendem ser histórias temáticas, mas possuem um caráter mais livre e foram estruturadas mais em função da lógica musical do que da literária subjacente. As cinco aberturas mais significativas são: *O Meu Lar,* op. 62; *Na Natureza,* op. 91; *Carnaval,* op. 92; *Otelo,* op. 93, e *Os Hussitas,* op. 67. A primeira foi escrita em 1882. O seu título pode induzir-nos em erro, já que, na verdade, não se trata de uma descrição musical da casa do compositor, mas sim de uma peça baseada num tema patriótico e nacionalista. Nela, Dvořák utilizou uma canção folclórica intitulada «Na Nossa Quinta» e outra chamada «Onde Estás, Meu País?». As três aberturas compostas em 1891-1892 (op. 91, 92 e 93) são, pelo seu conteúdo poético, semelhantes a poemas sinfônicos e as suas relações internas sugerem um ciclo sinfônico formado por *pastoral, scherzo* e *final.* O título original do conjunto destas obras, *Natureza, Vida e Amor,* revela idéias místicas e simbólicas idênticas às que, pouco depois, iriam aparecer na música orquestral dos compositores posteriores a Dvořák. Estas três peças simbolizam três situações diferentes: a felicidade do estado original do homem na natureza, a alegria de viver e a experiência do amor como força capaz de produzir felicidade e desgraça. A abertura *Os Hussitas* exprime o patos característico do romantismo tcheco. Foi composta em 1883, para a inauguração do novo Teatro Nacional Tcheco, de Praga. Tem forma de sonata e o material utilizado baseia-se em duas canções: o hino dos partidários do reformador religioso boêmio Jan Huss e a canção de combate hussita «S. Venceslau».

Música de câmara

Ao lado da obra orquestral de Dvořák sobressai especialmente a sua música de câmara. Depois de pequenas composições sem importância que ele mesmo rejeitou, o seu catálogo registra um quinteto e um quarteto, ambos para instrumentos

Galeria de Arte Moderna, Praga/Fabbri

As edições das Danças Eslavas, *feitas por Fritz Simrock, fizeram-no ganhar uma fortuna, embora a parte que tocou a Dvořák tivesse sido muito reduzida. Apesar disso, as conhecidas divergências entre o músico e o seu editor alemão centravam-se na insistência deste em usar a abreviatura alemã «Anton», do nome de Dvořák, em vez da tcheca, «Ant.», tal como o músico pretendia. «Um artista», dizia Dvořák numa das suas cartas ao editor, «também tem uma pátria, na qual deve ter fé e pela qual deve nutrir sempre, no seu coração, um ardente sentimento.» As duas séries de* Danças Eslavas *(op. 46 e 72) abundam muito profundamente nesse sentimento. À esquerda:* Jovem com Traje Morávio, *do pintor tcheco Oprka Jòza. Na página seguinte: capa de uma edição de* Danças Eslavas *(os dois opera), feita em Berlim, em 1887. Embaixo: uma página do caderno de apontamentos de Dvořák, datada de 1891.*

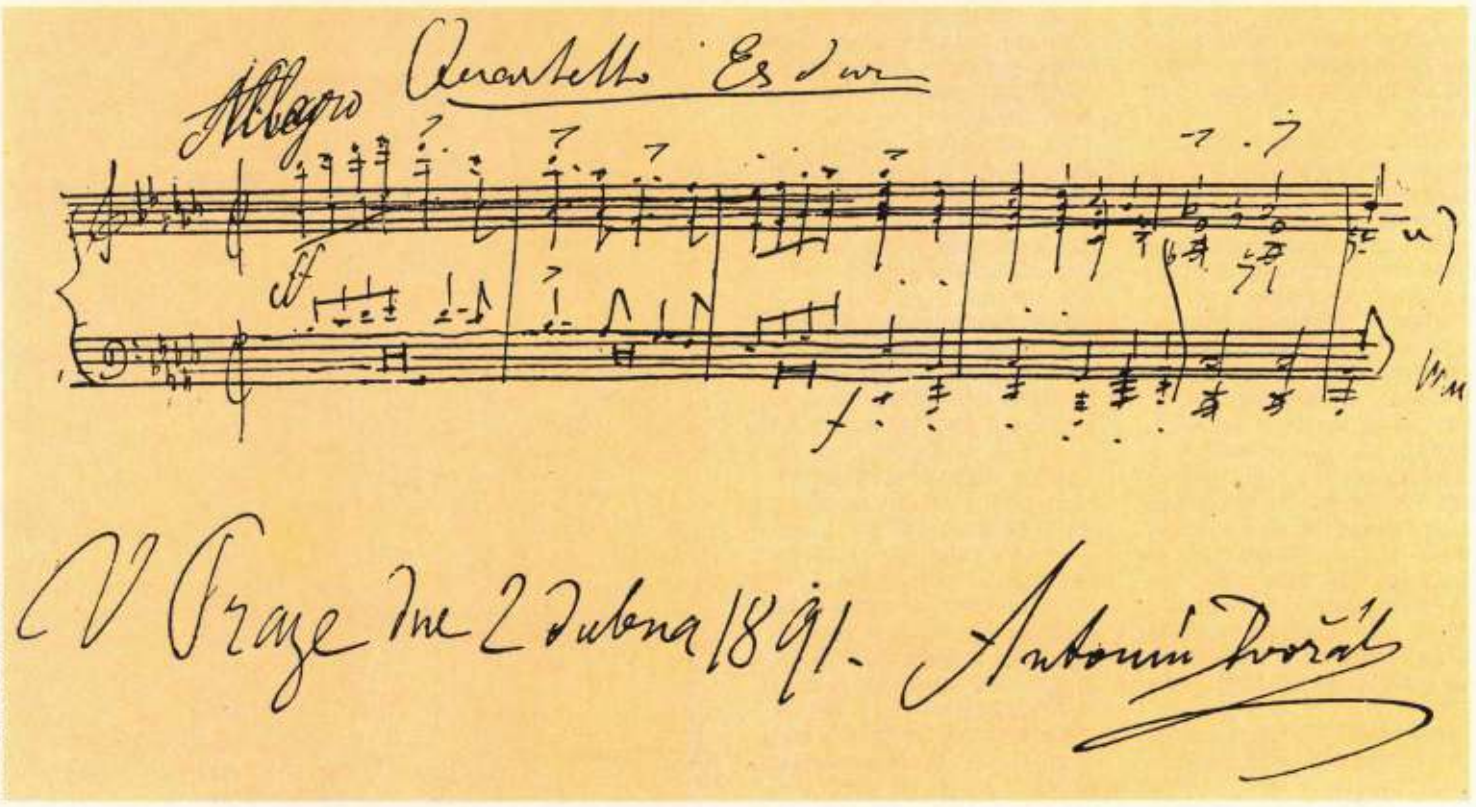
de cordas. Este último, quarteto em lá maior, op. 2 (1862), foi dedicado por Dvořák ao diretor do Conservatório de Praga, que havia sido seu professor de teoria da música na Escola de Órgão. É uma peça simples e a sua modernidade não vai além do reconhecimento da música de Schubert. Nos três quartetos seguintes (n.os 2 a 4), tentou combinar os requisitos estilísticos próprios da forma quarteto com os conceitos formais e ideológicos de Liszt, bem como com os princípios harmônicos e temático-construtivos de Wagner. Não se dispõe de informação pormenorizada da data de composição destes três quartetos, desconhecendo-se até a ordem por que foram escritos. Apesar da esperança que o músico pusera nestas primeiras composições, os resultados não foram os desejados.

Museu Nacional. Praga/Fábbri

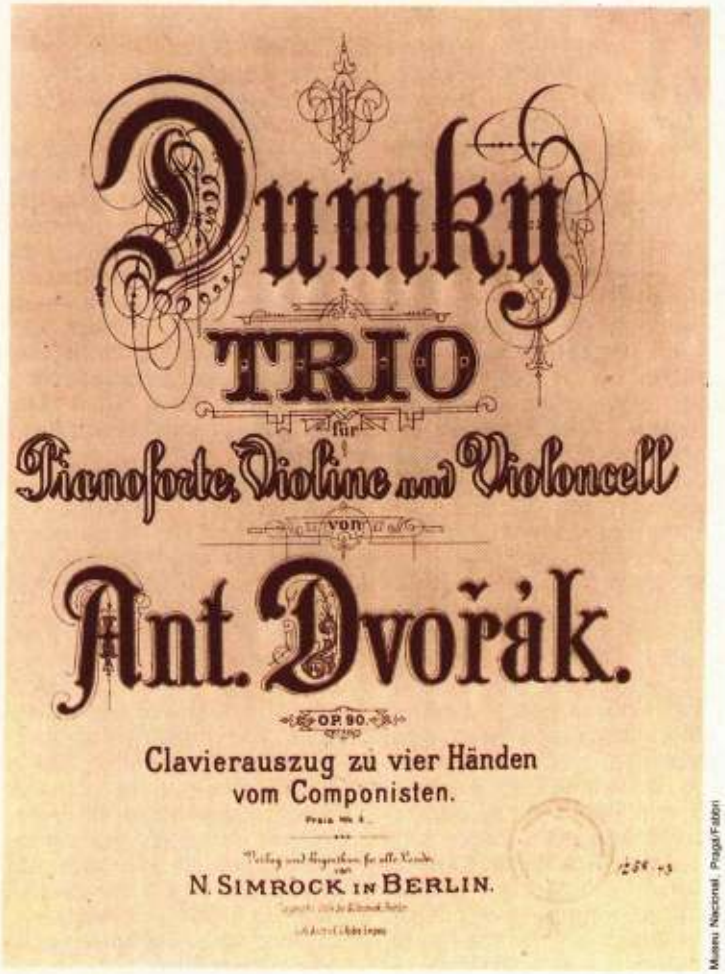
Não obstante, com a sua habitual tenacidade, aventurou-se em dois novos projetos dentro deste mesmo campo: o quarteto n.º 5, em fá menor, e o quarteto n.º 6, em lá menor. Ambas as obras assinalam um notável avanço na música de câmara de Dvořák. Apresentam uma nova concentração formal e os contornos mais bem definidos; os temas são mais expressivos e contrastantes, ao mesmo tempo que evidenciam um espírito pessoal crescente e um colorido mais acentuadamente tcheco. O quarteto n.º 7, publicado em 1876, foi o primeiro dos quartetos do músico tcheco a ser interpretado em público (na Associação de Música de Câmara, em 29 de Dezembro de 1878). Desta vez, as reminiscências não são de Schubert mas sim do Beethoven da primeira fase. Nesta obra cristaliza o estilo da música de câmara de Dvořák e também a expressão do seu poder criador. O quarteto n.º 8 é a primeira desta série de obras de câmara plenamente amadurecida. Nele, revelam-se já todas as marcas do estilo pessoal de Dvořák: a delicada instrumentação das partes de cordas individualmente caracterizadas, a forte mas assistemática polifonia rítmica e o colorido eslavo das idéias melódicas. Em 1876, Dvořák dedicou-se à redação daquele que seria o quarteto n.º 9. Depois de uma revisão parcial, terminou-o em doze dias, durante o mês de dezembro de 1877. Esta obra constitui um dos mais belos e intensamente sentidos quartetos de Dvořák; escreveu-o pouco depois de ter acabado a composição do *Stabat Mater*, que reflete a dor experimentada pelo músico após a morte dos filhos. Uma aura de tristeza impregna toda a peça.

No Natal de 1878, Dvořák começou a trabalhar no quarteto n.º 10, em mi bemol maior, um dos mais interpretados — terminando a sua composição em março de 1879. O quarteto n.º 11, em dó maior, revela a grande luta interior para alcançar o poder expressivo que distingue as obra do período compreendido entre 1883 e 1885, observando-se uma firme aproximação de Beethoven, desta vez muito mais profunda, e também um pouco da lógica de construção de Bach no desenvolvimento da instrumentação contrapontística.

Durante o verão de 1893, depois da primeira temporada como diretor do Conservatório Nacional de Música de Nova Iorque, Dvořák passou as férias de verão em



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin



Museu Nacional, Praga/Fabbri

Entre novembro de 1890 e fevereiro de 1891, Dvořák compôs Dumky, *op. 90, um trio de piano, violino e violoncelo. Um conjunto formado por Dvořák, H. Wihan e F. Lachner interpretou esta obra em 40 concertos, entre janeiro e maio de 1892. À esquerda: capa da edição de* Dumky, *impressa em Berlim, por Simrock.*

dominante do quarteto op. 87 é a serenidade viril que impregna a obra, além de ser um exemplo particularmente belo do lirismo de Dvořák.

O músico tcheco deixou um total de trinta e sete composições de câmara, das quais se conservam apenas trinta e uma. Nelas, o compositor desvenda espontaneamente a sua intimidade e oferece-nos uma música de qualidade indiscutível, que brota do mais autêntico pessoalismo.

Óperas

A grande ambição de Dvořák era escrever uma ópera que cruzasse as fronteiras com tanto êxito como acontecera com as suas obras orquestrais e de câmara, e a sua última ópera (das dez que escreveu) ainda nos mostra essa intenção. Diz-se muitas vezes que os libretos baseados em sentimentos e costumes nacionais não podem ter êxito fora do país de origem, mas duas óperas tão célebres como *A Noiva Vendida* (Smetana) e *Boris Godunof* (Mussorgski) provam o contrário. Afinal de contas, os povos são muito semelhantes e, supondo que um compositor consiga dar à sua música essa universalidade que todos reconhecem mas ninguém sabe definir, não tem que haver barreiras em relação a uma obra, por muito nacionalista que seja.

Dvořák sentiu-se atraído pelo libreto de *Alfred*, porque exaltava a idéia da liberdade. Nada se conhece acerca desta tentativa a não ser a abertura, publicada por Simrock, em 1912, com o título

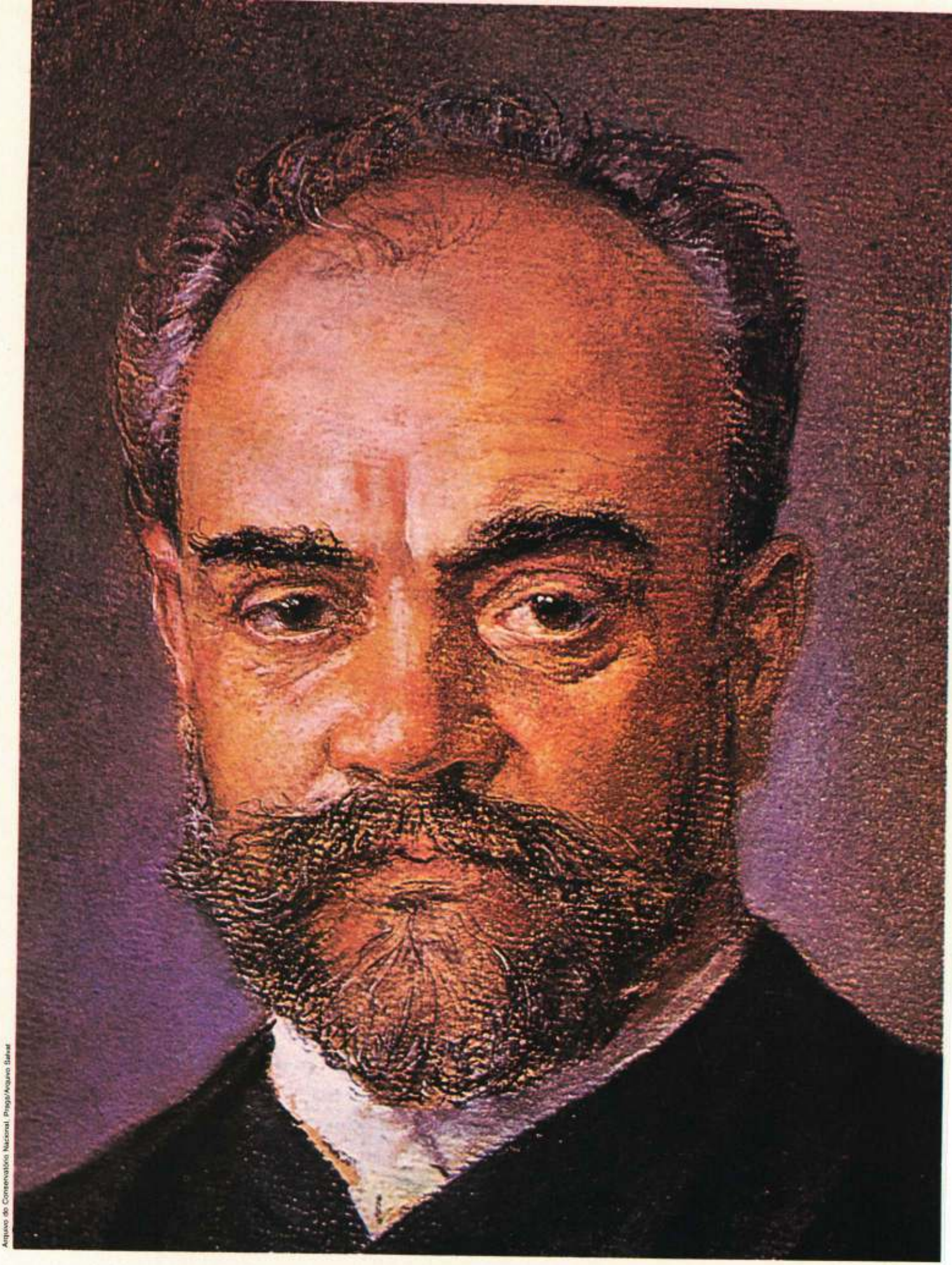
Rusalka, *a ópera de Dvořák mais admirada, foi estreada no Teatro Nacional de Praga em 31 de março de 1901, sob a direção de Karel Kovařovic. Embaixo: cartaz que anunciava a representação da obra. À direita: retrato de Ant. Dvořák, por L. Michalek, que se encontra no Conservatório de Praga.*

Iowa, onde havia uma colônia boêmia. Aí escreveu um dos quartetos mais populares, o quarteto n.º 12, em fá maior, *Americano*. Nesta peça não há problemas profundos nem dúvidas, mas sim elegância, correção no tratamento e colorido interessante, bem como abundância de idéias.

Os dois últimos quartetos exprimem os sentimentos de Dvořák ao abandonar a América e ao ver-se livre, enfim, das mudanças de estado de espírito que lhe provocavam as viagens ao estrangeiro. Começou a trabalhar no quarteto n.º 14 quando ainda estava nos Estados Unidos; no entanto, interrompeu-o e só o terminou depois de ter composto o quarteto n.º 13, que escreveu em Praga, em novembro e dezembro de 1895. Estas duas obras representam a síntese final das idéias de Dvořák sobre música de câmara, são meditações sobre a sua vida, com um sorriso de satisfação no umbral da velhice.

Merecem também especial referência o trio de piano, violino e violoncelo, op. 65, com temas de extraordinária claridade e acentuados contrastes, e o quinteto op. 81, acerca do qual disse Jarmil Burghauser: «Aqui, o compositor parece estar falando-nos do seu eu mais íntimo, mas sem qualquer introspeção. Mais do que moralizando, está pensando em voz alta. Mas não se trata de um soliloquio vago e indefinido nem de uma simples conversa rememorativa, uma vez que, por detrás da linguagem, há um cérebro magnificamente equilibrado e controlado. O objetivo do orador é deleitar-nos e não reformar-nos espiritualmente.» Por último cumpre salientar os dois quartetos com piano, op. 23 e 87. A primeira obra de Dvořák realmente de câmara e com inclusão de piano foi o quarteto op. 23; a sua primeira audição pública realizou-se em Praga, a 16 de dezembro de 1880, e foi publicado nesse mesmo ano, em Berlim, por Schlesinger. No conjunto, a obra é, ao mesmo tempo, delicada e intensa, embora a sua emoção não atinja o nível do quinteto op. 81. O traço pre-

Museu Nacional, Praga/Fabbri



Arquivo do Conservatório Nacional. Pingo/Acervo Sated

tulo de *Abertura Dramática*, embora Dvořák lhe chamasse «Trágica». A sua ópera seguinte, *Král a uhlír* («Rei e Carvoeiro»), possui uma alegre e calma abertura, uma balada do rei, em que transparece um dos traços mais característicos do compositor, e uma canção à maneira estrófica de Albert Lortzing, a par de uma encantadora valsa e de uma polca no capítulo da música de bailado, toda ela repleta de jovial vigor e embriagadora melodia.

Depois de várias obras mais ou menos felizes, como *Tvrdé palice* («Cabeças Duras» ou «Amantes Teimosos»), *Vanda, Dimitrij* e *Jakobin* («O Jacobino»), Dvořák persistiu no seu desejo de «compor uma ópera que, tal como algumas obras de Verdi, vivesse no povo». O desejo viu-se realizado com as suas duas óperas *Čert a Káča* («O Diabo e Catarina») e *Rusalka*. Na primeira, são poucos os números puramente líricos. Abundam as danças, coros e números de conjunto e a sua música é contínua, de textura sinfónica, sem as antigas divisões em árias e concertantes. A peça é fresca, alegre e de humor pletórico. Por sua vez, *Rusalka* é a mais amada das obras teatrais de Dvořák; nela, misturam-se estilos antigos e novos. Há árias obviamente desligadas do seu contexto, como as duas de Rusalka no 1.º ato. Um bailado ao estilo antigo depara-se-nos no 2.º ato, mas os temas que caracterizam as diferentes personagens aparecem, tanto individualmente como combinados, tratados com grande habilidade e a textura da música é ainda mais provocadoramente wagneriana do que em *O Diabo e Catarina*. Torna-se bem claro que Dvořák estudara o *Tristão* e *O Anel do Nibelungo*. O melhor da obra é a imaginativa escrita orquestral, dedicada ao mundo natural que Dvořák pinta com o mais refinado cuidado pelos pormenores.

Oratórios e cantatas

Dvořák compôs também oratórios e cantatas, além de peças curtas para coro (masculino, feminino e misto) e obras de caráter litúrgico. Escreveu cinco extensas composições para coro misto, solistas e orquestra, das quais quatro alcançaram uma certa celebridade e são interpretadas com freqüência. Entre estas, o *Stabat Mater* e o *Réquiem* são as de maior valor musical. O *Stabat Mater* é uma obra vivamente humana, que exprime um sofrimento genuíno e uma profunda humildade. A sua primeira interpretação, em 23 de dezembro de 1880, em Praga, foi o prelúdio duma rápida difusão por toda a Europa. A sua memorável execução em Londres, em 1883, foi a principal causa da sua aceitação internacional. O conteúdo do *Réquiem*, op. 89, escrito em 1890, tem impressa a tristeza derivada da consciência da morte, precisamente num momento em que o compositor estava muito apegado à vida, ao mesmo tempo que evidencia um pensamento consolador, posto que se inclina humildemente, e até com resignação, perante o fim inevitável. O *Réquiem* foi interpretado pela primeira vez em Birmingham, a 9 de outubro de 1891, conquistando um êxito notável.

A obra completa de Dvořák mostra uma estranha e prolífera abundância e uma surpreendente variedade de gêneros. São inúmeras as páginas concebidas pela sua pena que continuam a ser inteiramente válidas hoje em dia. Dvořák deixou-nos um caudal de obras de uma profunda beleza e de uma vitalidade vigorosa e imortal. ■

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

Sinfonias

N.º 1, em dó menor, *Os Sinos de Zlonice* (1865) • N.º 2, em si bemol maior, op. 4 (1865) • N.º 3, em mi bemol maior, op. 10 (1873) • N.º 4, em ré menor, op 13 (1874) • N.º 5, em fá maior, op. 76 (1875) • N.º 6, em ré maior, op. 60 (1880) • N.º 7, em ré menor, op. 70 (1884-1885) • N.º 8, em sol maior, op. 88 (1889) • N.º 9, em mi menor, *Do Novo Mundo*, op. 95 (1893).

Concertos e peças concertantes

Romança em fá maior para violino e orquestra, op. 11 (1873-1877) • Concerto em sol menor de piano e orquestra, op. 33 (1876) • Mazurca em mi menor para violino e orquestra, op. 49 (1879) • Concerto em lá menor de violino e orquestra, op. 53 (1879) • Rondó em sol menor para violoncelo e orquestra, op. 94 (1893) • *Bosques Silenciosos*, op. 68, n.º 5, para violoncelo e orquestra (1893) • Concerto em si menor de violoncelo e orquestra, op. 104 (1894-1895).

Rapsódias e danças

3 rapsódias eslavas; em ré maior, sol menor e lá bemol menor, op. 45 (1878) • *Danças Eslavas* (1.ª e 2.ª séries), op. 46 (1878) e op. 72 (1886-1887).

Aberturas

«Dramática» ou «Trágica» (originalmente abertura de *Alfred*, (1870) • *Vanda*, op. 25 (abertura da ópera (1879) • *O Meu Lar* (ou *A Minha Pátria*,) op. 62 (1882) • *Os Hussitas*, op. 67 (1883) • *Na Natureza*, op. 91 (1891) • *Carnaval*, op. 92 (1891) • *Otelo*, op. 93 (1891-1892).

Poemas sinfônicos

O Duende Aquático, op 107 (1896) • *A Bruxa do Meio-Dia*, op. 108 (1896) • *A Roca de Ouro*, op. 109 (1896) • *A Pomba dos Bosques*, op. 110 (1896).

Obras várias para orquestra

Serenata para cordas em mi maior, op. 22 (1875) • *Variações Sinfônicas sobre Um Tema Original*, op. 78 (1877) • Serenata para instrumentos de sopro, violoncelo e contrabaixo, op. 44 (1878) • *Suite Tcheca*, em ré maior, op. 39 (1879) • *Lendas*, op. 59 (1881) • *Scherzo capriccioso*, op. 66 (1883) • Suíte em lá maior, op. 98-*b* (1895).

OBRAS DE CÂMARA

Sexteto em lá maior, 2 violinos, 2 violetas e 2 violoncelos, op. 48 (1878) • Quinteto em lá menor, 2 violinos, 2 violetas e violoncelo, op. 1 (1861) • Quinteto, lá maior de piano, 2 violinos, violeta e violoncelo, op. 5 (1872) • Quinteto em sol maior, 2 violinos, violeta, violoncelo e contrabaixo, op. 77 (1875) • Quinteto em lá maior, piano, 2 violinos, violeta e violoncelo, op. 81 (1887) • Quinteto em mi bemol maior, 2 violinos, 2 violetas e violoncelo, op. 97 (1893) • Quartetos de 2 violinos, violeta e violoncelo: n.º 1, em lá maior, op. 2 (1862); n.º 2, em si bemol maior (1869-1870); n.º 3, em ré maior (1869-1870); n.º 4, em mi menor (1870); n.º 5, em fá menor, op. 9 (1873); n.º 6, em lá menor, op. 12 (1873); n.º 7, em lá menor, op. 16 (1874); n.º 8, em mi maior, op. 80 (1876); n.º 9, em ré menor, op. 34 (1877); n.º 10, em mi bemol maior, op. 51 (1878-1879); n.º 11, em dó maior, op. 61 (1881); n.º 12, em fá maior, *Americano*, op. 96 (1893); n.º 13, em sol maior, op. 106 (1895); n.º 14, em lá bemol maior, op. 105 (1895) • Quartetos com piano: em ré maior, op. 23 (1875), e em mi bemol maior, op. 87 (1889) • Trio em si bemol maior, piano, violino e violoncelo, op. 21 (1875) • Trio em sol menor, piano, violino e violoncelo, op. 26 (1876) • Trio em fá menor, piano, violino e violoncelo, op. 65 (1883) • *Dumky*, trio de piano, violino e violoncelo, op. 90 (1890-1891).

OBRA INSTRUMENTAL

Obra de violino e piano, violoncelo e piano e piano ou piano solista

Sonata em fá maior, op. 57 (1880) • Balada em ré menor, op. 15 (1884) • *Fragmentos românticos*, op. 75 (1887) • Sonatina em sol maior, op. 100 (1893) • Rondó, em sol menor, op. 94 (1891) • Danças escocesas, em ré menor, op. 41 (1877) • 12 silhuetas, op. 8 (1879) • 8 valsas, op. 54 (1879-1880) • *Éclogas* (1880) • *Folhas de Álbum* (1880) • Mazurcas, op. 56 (1880) • *Ze Šumavy* («Dos Bosques da Boêmia»), 6 composições características para piano a 4 mãos, op. 68 (1883-1884) • *Impressões Poéticas*, op. 85 (1889) • *Humorescas*, op. 101 (1894).

OBRA VOCAL E CORAL

Óperas

Alfred (K. T. Körner, 1870) • *Rei e Carvoeiro* (B. Guldener), primeira versão, op. 12 (1871); segunda versão, op. 14 (1874) • *Cabeças Duras* ou *Os Amantes Teimosos*, op. 17 (J. Stolba, 1874) • *Vanda*, op. 25 (V. B. Šumavský, (1875) • *O Pícaro Aldeão*, op. 37 (J. O. Vesely, 1877) • *Dimitrij*, op. 64 (M. Cervinková-Riegrová, 1881-1882; rev. 1883) • *O Jacobino*, op. 84 (M. Červinková-Riegrová, 1887-1888) • *O Diabo e Catarina*, op. 112 (A. Wenig, 1898-1899) • *Rusalka*, op. 114 (J. Kvapil, 1900) • *Armida*, op. 115 (J. Vrchlický, 1902-1903).

Oratórios

Hymnus, op. 30 (1872) • *Stabat Mater*, op. 58 (1876-1877) • *Salmo 149*, op. 79 (1879) • *Santa Ludmila*, op. 71 (1885-1886) • *Réquiem*, op. 89 (1890).

Outras obras vocais

Ciprestes, 18 canções com acompanhamento de piano (1865) • *Canções do Entardecer*, op. 3 (1876) • *Duos Morávios*, para soprano, contralto e piano, op. 32 (1876) • *Melodias Ciganas*, op. 55 (1880) • *Na Natureza*, 5 corais mistos, op. 63 (1882) • *Cantos Bíblicos*, op. 99 (1894).

Os nacionalistas russos

A partir de meados do século XIX, os movimentos nacionalistas foram-se impondo na música européia. A cor, a força, o estilo, a qualidade objetiva da música nacionalista dependeram de vários fatores: do talento dos compositores, do momento em que se iniciou a referida tendência e da diversidade e interesse do folclore musical de cada país. A consolidação do movimento foi determinada pela tradição musical e pela necessidade de afirmação nacionalista de cada país. Assim, na Rússia ou na Espanha, o movimento abriu um novo caminho à expressão musical, enquanto na Alemanha ou na Itália, onde já havia uma longa tradição, o nacionalismo teve uma reduzida incidência. Com efeito, Brahms e Verdi não sentiram a necessidade de criar música alemã ou italiana, respectivamente. Pelo contrário, Glinka ou Pedrell tiveram de escolher entre seguir a inércia das tendências imitadoras — arraigadas nos compositores e, bem assim, no público — ou optar por uma arte nacional, o que correspondia a ir contra a corrente e obrigava, além disso, a «doutrinar», a aliciar partidários para não enfrentarem a luta sozinhos. Este espírito combativo, que sempre ajuda o confronto com as convenções, converte-se, invariavelmente, numa atitude progressista. Não foi por acaso que os compositores ocidentais mais inovadores — Berlioz e Liszt — foram os que mais compreenderam e apoiaram os nacionalistas russos.

Glinka

O nacionalismo russo, o primeiro a aparecer na cena musical, iniciou-se com a obra de um grande idealista: Mikhail Glinka (1804-1857), o músico que soube despertar o interesse pelo canto autóctone e que chamou a atenção para a conveniência de se apoiar nele, animando os colegas mais jovens nesse sentido.

Por um lado, os professores de Glinka foram centro-europeus (Klammer, Field, Böhm, Mayer, Dehn); por outro, ao ter de se mudar, em 1830, para Itália por razões de saúde onde permaneceu até 1833, veio a familiarizar-se estreitamente com a ópera italiana. Mas nem uma coisa nem outra impediram que o ardor nacionalista se arraigasse nele e, aos 30 anos, depois de regressar ao seu país, começou a compor a sua obra principal: *A Vida pelo Czar* ou *Ivan Sussanine*. Terminada e estreada em S. Petersburgo, em 1863, esta ópera constitui o primeiro modelo notável no âmbito da música teatral russa.

Depois deste período, viriam *Russlan e Liudmila* (1837-1842), sobre um poema de Puchkine, a fantasia sinfônica sobre temas populares russos *Kamarinskaia* (1848), uma *Sinfonia Ucraniana* incompleta (1852), baseada em Gogol, e outras obras menores (quartetos vocais, coros profanos e eclesiásticos) ou de menor significado nacionalista (música instrumental de câmara). É notável o seu capítulo de música espanhola, expoente da tendência, bastante generalizada entre os primeiros compositores nacionalistas, para se apoiar em folclores alheios e inclusivamente muito afastados do

A partir de 1812, ano em que Moscou foi ocupada pelas tropas napoleônicas e sofreu o seu famoso incêndio, começou uma nova época para a cidade. A recuperação material e moral encontrou eco em todos os cidadãos. Entre os seus novos edifícios, surgiu, em 1825, o Teatro Bolchoi, que, nesse mesmo ano, estrearia duas obras de Glinka. Embaixo: vista parcial de Moscou.

Bibliotek Nacional, Paris/Arquivo Gallet

Novosti

Novosti

seu. Por ocasião da sua viagem a Espanha (1845), Glinka recolheu temas populares que integrou depois em obras que ainda continuam a ser interpretadas, como o *Capricho Brilhante* («Jota aragonesa») (1845) e as *Recordações de Castela* («Uma Noite em Madrid») (1848), também intituladas *Aberturas Espanholas* 1 e 2, respectivamente, e outras mais episódicas.

Dargomijski

Em 1833, um músico muito jovem encontrou-se com Glinka e decidiu seguir as suas pisadas, como depois fariam tantos outros. Era Alexandre Dargomijski (1813-1869), um compositor cuja obra possuía a qualidade suficiente para servir de referência à geração seguinte, contendo, por sua vez, um elemento estético que o distinguia de Glinka: um vigoroso realismo. Entre as suas obras sobressaem duas óperas: *Russalka* (1848-1855) e *O Convidado de Pedra*, que se estrearia em 1872, a título póstumo. Citemos também duas partituras orquestrais notáveis: *Kazatchok* e a fantasia *Baba-Iaga*.

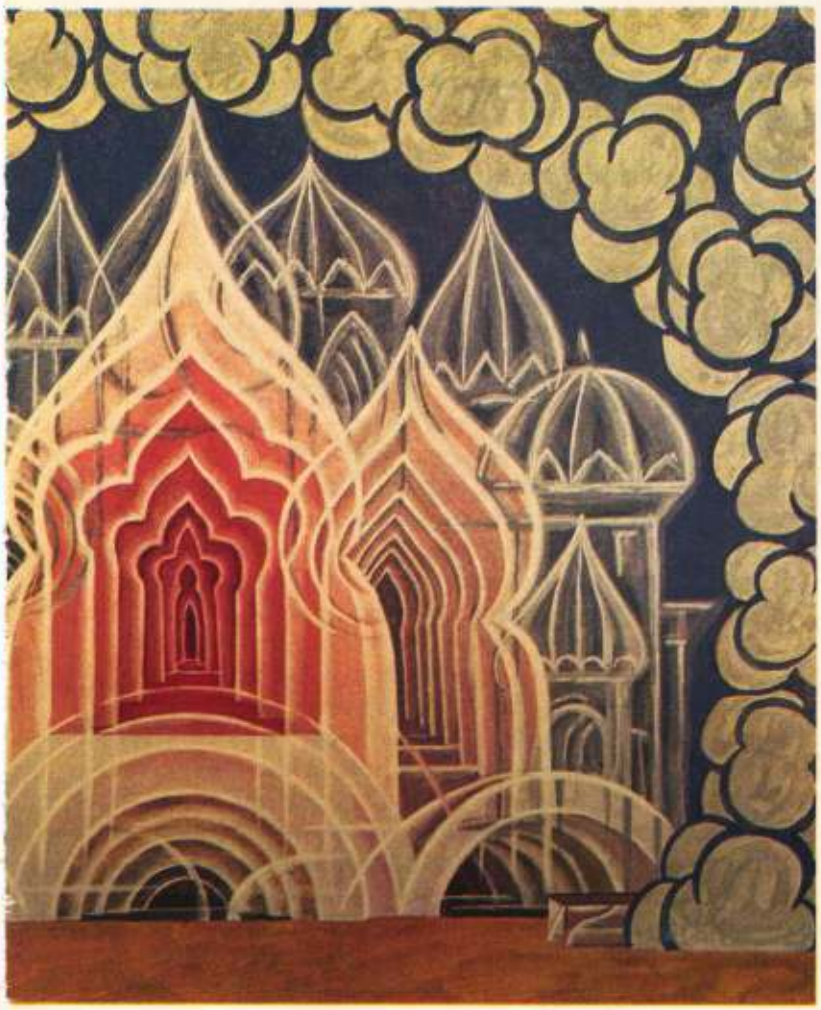
O chamado «Grupo dos Cinco»

Não há dúvida de que o núcleo fundamental da música nacionalista russa foi aquele «grupo poderoso» — como lhe chamou Stassof — que passaria à história da música sob a denominação de «Grupo dos Cinco». A atividade deste grupo manifestou-se com força cerca de 1862; mais tarde, iria perdendo entusiasmo, devido à personalidade muito diferente de cada um dos seus componentes e também ao seu grau irregular de dedicação profissional à música. É, também, necessário mencionar o historiador e crítico de arte Vladimir Stassof (1824-

Museu Glinka, Moscou

Biblioteca da Ópera. Paris/Giancolo Costa

Em cima: Alexandre Dargomijski, compositor que se caracterizou, dentro da música russa, pelo seu realismo. Em cima, à esquerda: retrato de Glinka, músico que estudou profundamente a cultura musical do seu país, com a qual se identificou por inteiro. A melhor ópera deste compositor foi A Vida pelo Czar *(em cima, à direita,. cena). Esta obra obteve um grande êxito no dia da estréia, devido ao impulso patriótico que transpira em toda ela. Uns anos depois, Glinka estreou* Russlan e Liudmila. *Ao lado: cenário para uma montagem desta ópera.*



1906), cuja personalidade e influência tiveram muito que ver com as diretrizes artísticas do grupo e cujos trabalhos analíticos e biográficos foram essenciais para o conhecimento posterior da arte nacional russa e dos seus principais obreiros.

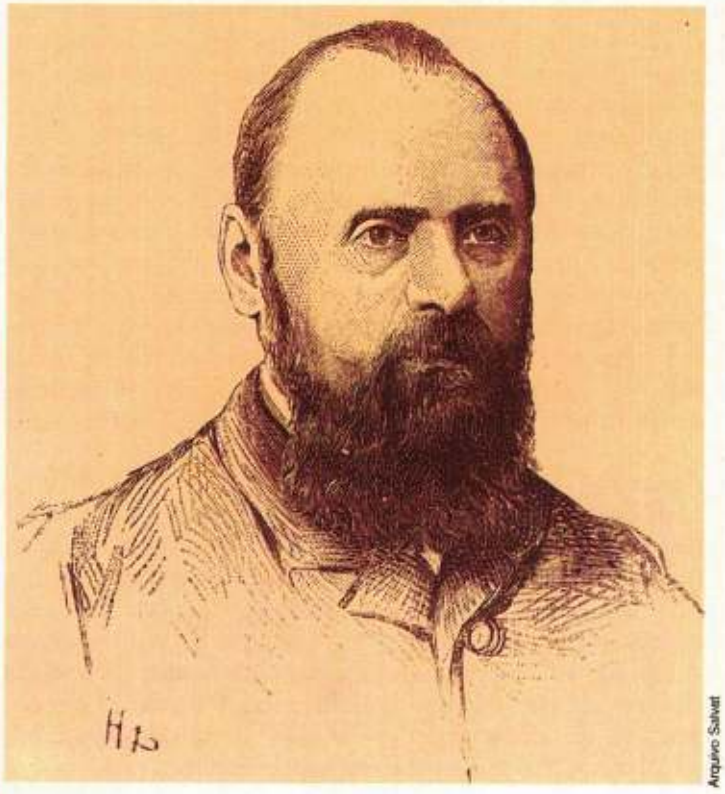
O Grupo dos Cinco teve um criador genial (Mussorgski), um compositor magistral (Rimski-Korsakof), um amador de inspiração elevada (Boródine), um chefe (Balakiref) e um teórico (Cui), que foi quem redigiu o vago manifesto de princípios estéticos que reuniu os exaltados temperamentos musicais de todos eles. Neste manifesto, ficou clara a decidida inclinação do grupo pela forma teatral e o interesse pela verdade artística sem concessões ao vulgar, a vontade de penetrar na psicologia das personagens operísticas, a liberdade na abordagem da forma teatral, sem sujeição a moldes que não servissem os objetivos fixados, e a rejeição de qualquer processo musical para a ópera que fosse também rejeitável para a música sinfônica. Como dedicamos capítulos especiais a Boródine, Mussorgski e Rimski-Korsakof, neste só se tratarão as personalidades de Balakiref e Cui.

Balakiref

Mili Balakiref (1837-1910) estudou ciências na Universidade de Kazan. Cedo se afirmou nele uma vocação musical nascida no piano, mantida pela intuição e a facilidade e orientada em definitivo depois de haver conhecido Glinka, em 1855. Os seus brilhantes êxitos de salão, a sua personalidade dura e atraente e a firmeza do seu ideário musical transformaram Balakiref em cabecilha do cenáculo musical que, já na década de 60, ganharia corpo e nome artístico. Embora alguns dos

Society for Cultural Relations with the USSR, Londres

As reuniões literárias e musicais eram muito freqüentes no ambiente social do século XIX. Por vezes, músicos já consagrados — em cima, quadro em que, entre outros, figuram os membros do Grupo dos Cinco — davam a conhecer as primícias de uma obra nova. Embaixo: Balakiref, chefe indiscutível do Grupo.



Arquivo Salvat

membros do Grupo dos Cinco o superassem largamente quanto à projeção da sua música, é justo reconhecer que era ele quem impunha as diretrizes estético-nacionalistas do grupo e que as obras dos seus colegas eram, a princípio, submetidas à supervisão e correção do intuitivo mestre.

Em 1862, Balakiref terminou um trabalho exemplar de compilação de música folclórica, viajando pelo Cáucaso e a Criméia. Naquele ano, depois de ter recusado altivamente uma ajuda econômica para percorrer a Europa, assim como a direção dos concertos da Sociedade Musical Russa, fundou em S. Petersburgo a Escola Livre de Música, que, durante anos, competiria em condições de inferioridade com a atividade «oficial» da Sociedade Musical, entidade mais conservadora na sua programação. A Escola Livre apresentava como pendão as obras de Glinka, Dargomijski, Liszt e Berlioz e estava aberta à promoção de novos valores da música russa. Algumas das composições mais conseguidas de Balakiref datam desta década frutuosa. Assim, em 1863-1864, escreveu uma segunda *Abertura sobre Temas Russos* — a anterior era de 1859 —, que seria publicada em 1869 com o título de *Os Mil Anos*, alusivo ao milênio da fundação do Estado Russo, que passara em 1862 e cuja celebração constituiu, sem dúvida, uma ocasião propícia para o movimento nacionalista. A mesma obra, revista e orquestrada em 1884, foi publicada em 1890 com o título de *Rus'* (o nome da antiga Rússia). Depois de duas visitas a Praga como regente e como forma de apoio ao incipiente nacionalismo tcheco, Balakiref compôs a *Abertura sobre Temas Tchecos* (1867), obra que, revista

e intitulada *Na Boêmia*, seria publicada em 1906. Uma das raras composições de Balakiref que ainda se ouve atualmente data de 1869: *Islamei*, fantasia pianística sobre temas populares russo-orientais, página de estruturação musical e virtuosismo lisztianos, mas plena de valores musicais que definem a estranha personalidade do autor.

O interesse de Balakiref diminuiu a partir do momento em que a sua influência decresceu. Atravessou crises espirituais e profissionais ao ver como os seus antigos e fiéis discípulos se tornavam independentes e até o contrariavam com determinadas atitudes, sobretudo Rimski-Korsakof, o mais «europeu» de todos. Em 1882, concluiu outra das suas peças fundamentais: *Tamara*, poema sinfônico que figura entre as obras russas que influenciaram positivamente os compositores ocidentais dos princípios do século XX. A obra baseia-se em Lermontof e a sua inspiração está próxima da de *Islamei*. No ano seguinte, quando a Escola Livre já entrara em franca decadência, Balakiref foi nomeado diretor da capela imperial.

É interessante focar o capítulo «espanholista» de Balakiref, derivado do seu encontro com Glinka, que lhe deu a conhecer alguns dos temas espanhóis que recolhera na sua viagem por Espanha. Balakiref compôs uma *Melodia Espanhola* (1854-1855), uma *Abertura sobre Uma Marcha Espanhola* (1857), uma *Serenata Espanhola* (1902), para piano, esboçada já havia uns tempos. Realizou, também, transcrições para piano das *Aberturas Espanholas*, de Glinka.

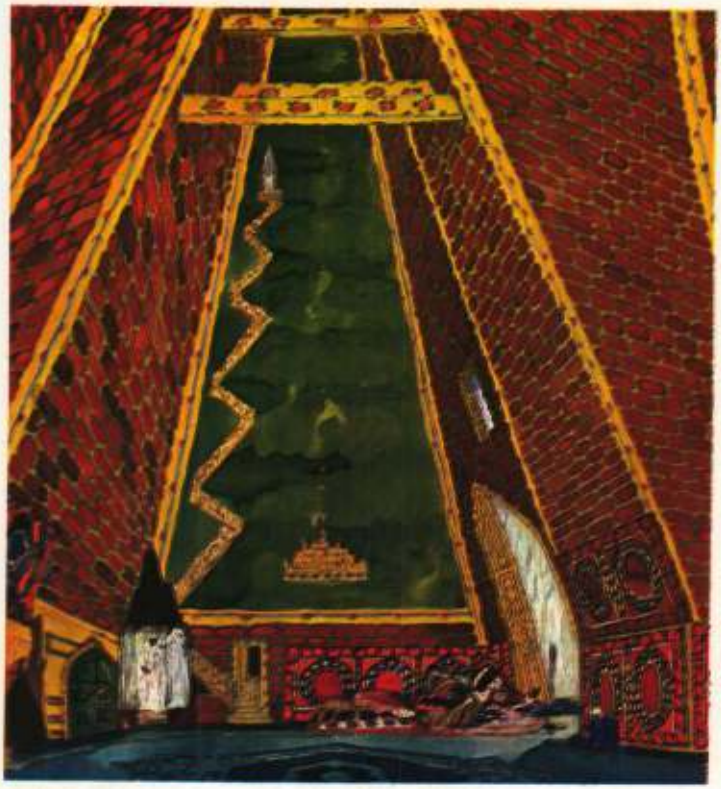
Cui

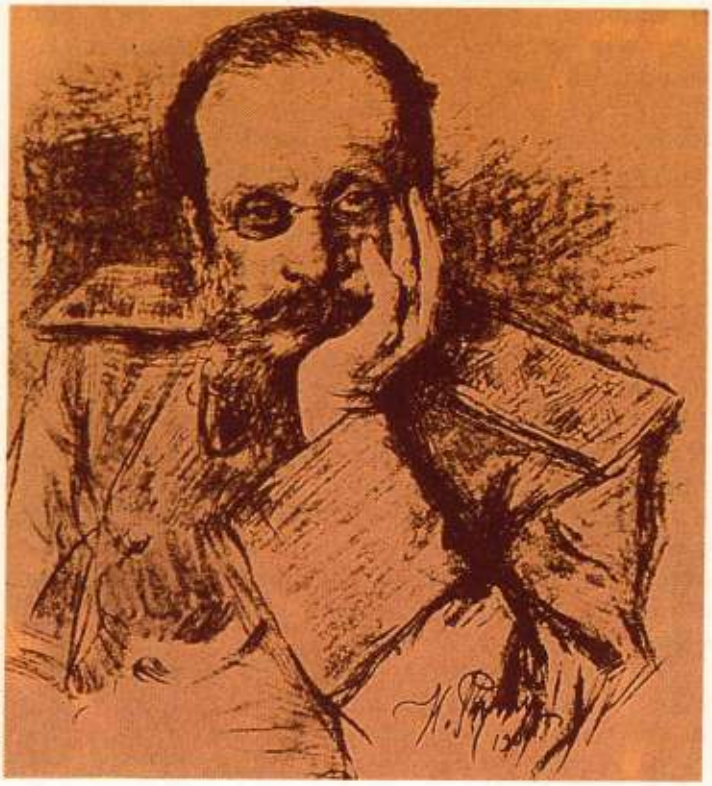
Não deixa de ser curioso que um dos mais fervorosos defensores da escola nacionalista russa fosse filho de um oficial francês do exército napoleônico e de uma polonesa: César Cui (1835-1918). Tal como outros colegas próximos, Cui não se dedicou à música com exclusividade profissional; primeiro, alternou o trabalho criador com os estudos na Escola de Engenharia (1851) e na Academia Militar de Engenharia (1855-1857) e depois com funções pedagógicas neste último instituto, para o qual escreveu vários livros de texto. Escreveu igualmente sobre temas artísticos, mas, para dizer a verdade, nem como crítico nem como compositor atingiu um elevado nível. As suas opiniões sobre Wagner, por exemplo, foram negativas e pecaram por falta de compreensão; também não se mostrou sensível à música nova que se forjava na França, onde radicavam as suas origens familiares: na última das *Cinco Peças para Piano*, op. 83 (1911), empregou caricaturalmente a escala de tons e, como se a sua intenção não estivesse bem clara, intitulou-a *Sonho de Um Fauno depois da Leitura do Jornal*. A música de Cui movimenta-se nos limites da correção, tem um lirismo agradável e é influenciada pelas correntes européias tradicionais, em aberta contradição com o fervor nacionalista da atitude do compositor. Além disso, Cui não se aproximou, em nenhum momento, da força dramática nem da profundidade expressiva das obras mais características de Mussorgski ou de Rimski.

Outros músicos seguiram os trilhos traçados inicial-

Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague/Arquivo Salvat

Entre a música popular e a culta não há uma diferença intrínseca mas apenas de grau. Contudo, existem muitos graus intermédios. Um deles é constituído pelo folclore das aldeias e das povoações, pois costuma ser a expressão de uma sensibilidade inata que aflora na alma campesina. À direita: Bailarinas Russas, *de Edgar Degas, pintura expressiva de ambiente popular alegre.*





Em cima, à esquerda: cenário de Bakst para a encenação do poema sinfónico Tamara, *de Balakiref. Em cima, à direita: retrato de César Cui, membro da «seita poderosa», nome que um crítico de ópera aplicou ao Grupo dos Cinco. Cui estava influenciado pelas correntes européias sobre a «nova música», de que fazia intensa propaganda nas suas polêmicas críticas musicais. Este compositor distinguiu-se pelas suas composições de piano. Embaixo, à direita: Glazunof com Rimski-Korsakof, por quem sentia uma grande admiração. Glazunof foi continuador das idéias nacionalistas do Grupo dos Cinco, embora depois se aproximasse do estilo europeu.*

mente por Glinka e Dargomijski sem que as suas obras tenham trazido novidades substanciais. Entre eles, devem salientar-se Alexandre Taneief (1850-1918), discípulo de Rimski; o sobrinho, Sergei Taneief (1856-1915), aluno de Nikolai Rubinstein e de Tchaikovski em Moscou e, mais tarde, professor de Scriábine e Rachmaninof, e Sergei Liapunof (1859-1924), que publicou coleções de cantos populares. Teve maior projeção a obra de Anatol Liadof (1855-1914), cujos *Oito Cantos Populares Russos* (1906), para orquestra, continuam a ser interpretados — algumas outras composições suas foram divulgadas pelos bailados de Diaghilef. Outro aluno de Rimski, Mikhail Ippolitof-Ivanof (1859-1935), chegou a ser diretor do Conservatório de Moscou, realizou estudos sobre canções populares e compôs óperas em que o nacionalismo de partida adquire perfis de modernidade temática, como em *A Última Barricada* (1933).

Glazunof

Entre os compositores russos cuja obra constitui um prolongamento da estética nacionalista do século XX, o mais notável é Alexandre Glazunof (1865-1936). Nasceu em S. Petersburgo, cidade onde teve um encontro precoce e triunfal com o público em 1882, quando Balakiref estreou a sua 1.ª sinfonia, obra que, pouco depois, Liszt dirigiu em Weimar. Também discípulo de Rimski, Glazunof ensinou no Conservatório de S. Petersburgo desde 1899 e, mais tarde, foi diretor deste estabelecimento. Dirigiu obras suas em Paris (1889) e em Londres (1897), revelando uma progressiva «europeização» da sua música e um formalismo sinfônico que acabaria por não agradar a ninguém: na Rússia socialista, classificaram-no de «artista burguês» e, na Europa Ocidental, as suas nove sinfonias não podiam iludir a dura concorrência das de Brahms, Bruckner e Mahler. No campo da «música pura», compôs sete quartetos, concertos de violino e violoncelo e peças pianísticas, enquanto o seu «russismo» se aplicou a prestar homenagem a Stassof, Rimski e Gogol. As suas obras mais duradouras foram o poema sinfônico *Stenka Razine* (1885) e o concerto de violino e orquestra em lá menor, op. 82 (1904).

Perfil biográfico

Capítulo 6

Mussorgski, arte e solidão

Modesto Petrovich Mussorgski nasceu em Karevo, perto de Pskof, a 21 de março de 1839. Era filho de um casal da pequena aristocracia rural e, pelo lado paterno, neto «de um aristocrata rural e de uma das suas criadas». O pai não era alheio ao seu gosto pela música e a mãe era, até, uma discreta pianista amadora. Durante a infância, Modest viveu intensamente os ensinamentos de piano da mãe e sentiu-se fascinado pelos cantos populares que lhe transmitia a sua aia, a *nania*, personagem característica da tradição russa, que aparecerá, depois, com freqüência, nas suas composições. Embora quase furtivamente, viveu também em contato com o campesinato, esmagado pelo jugo de uma servidão que ainda tardaria a ser levantada por Alexandre III. Por inclinação natural, Mussorgski viu sempre os camponeses como gente digna de afeto e de interesse humano.

Cadete em S. Petersburgo

Em virtude dos seus dons musicais, os pais enviaram-no para S. Petersburgo por volta de 1849. Ali estudou piano com Anton Herke, professor de formação alemã. Mas, no entender dos seus progenitores, a aptidão pianística do jovem não devia impedir que forjasse um futuro estável e, de acordo com esse critério, inscreveram-no em 1852 na Escola de Oficiais da Guarda, onde se distinguiu imediatamente como excelente aluno e companheiro. A sua primeira composição conhecida, a *Polca dos Aspirantes*, data precisamente desse ano.

Desde criança, Mussorgski aprendeu francês e alemão, fato que nada tem de excepcional na sociedade russa da altura, voltada para a Europa Ocidental, em busca de distinção, de elegância e de cultura. Durante a adolescência, estudou latim, história, filosofia alemã e religiões. Com esta bagagem intelectual, o seu porte esmerado, o virtuosismo ao piano e voz atraente — tanto para recitar em várias línguas como para cantar —, não é de estranhar que fosse protagonista de êxitos mundanos nos salões de S. Petersburgo, o que talvez constitua a única época moderadamente brilhante da sua biografia.

Um momento de luz — a primeira inclinação amoro-

Society for Cultural Relations with the USSR, Londres

Mussorgski é, talvez, o maior dos músicos russos, o que sintetiza a personalidade de todos os outros. No entanto, o seu nome só foi ganhando prestígio com o decorrer dos anos. Quando todos os seus companheiros gozavam de fama internacional, ele era praticamente desconhecido. Nem mesmo na Rússia a sua música teve a aceitação que merecia. À direita: fotografia de Mussorgski envergando o uniforme da Escola de Oficiais da Guarda.

sa, ao que parece por uma prima falecida prematuramente pouco depois — foi imediatamente ensombrado pela morte do pai, em 1853. Outras mulheres se cruzariam na vida de Mussorgski. Mas é difícil aventurar uma hipótese sobre as possíveis relações sentimentais que o músico manteve com elas; sobre este ponto, paira um certo mistério, apenas rompido por um ou outro fato digno de crédito: as confissões escritas pelo compositor evidenciam um tom de aversão pela realização física do amor e revelam abertamente os excessos a que se entrega durante alguns períodos de sexualidade solitária, assim como idéias muito firmes contra o casamento.

Nos salões de S. Petersburgo que freqüentou, Mussorgski estabeleceu laços de amizade e profissionais que se projetariam na sua biografia posterior. Em 1856, conhece Dargomijski e Boródine; pouco depois, Cui, Stassof e Balakiref. Cedo se transformou num discípulo deste último, o que se traduziu num conhecimento cabal das formas e estilos da tradição germânica, que influenciou fortemente o seu trabalho de compositor, embora, mais tarde, substituída por um nacionalismo profundamente sentido.

A primeira crise

Pouco depois da sua saída da Escola com o grau de oficial, Modesto atravessou a primeira crise pessoal séria. A continuação da carreira exigia o seu afastamento de S. Petersburgo, o que implicava também o afastamento da família, dos amigos e da música. A crise manifestou-se sob a forma de depressões e alterações nervosas com alguns sinais de epilepsia, doença que o iria castigar tragicamente durante toda a sua existência. Esta primeira queda física e espiritual durou de 1857 a 1859, ano em que decidiu deixar o exército para se consagrar inteiramente à arte musical. Assim, retirou-se uma temporada para o campo na companhia dos Tchilovski, residindo perto de Moscou, capital que visitou pela primeira vez e que causou nele um grande impacto.

Um funcionário obscuro

O início da década seguinte trouxe a Mussorgski certos vislumbres de esperança. Após uma nova estada com os Tchilovski e outra visita a Moscou, assistiu à primeira execução pública de uma obra sua — O *Scherzo Orquestral*, dirigido por Anton Rubinstein, em 1860 — e conheceu a única mulher com a qual haveria de manter uma relação amistosa-amorosa de certa consistência, embora não bem definida: Nadiejda Petrovna Opotchinina. Mas os laços quebraram-se tristemente, em 1875, com a morte da jovem. Em 1862, foi constituído definitivamente o Grupo dos Cinco (Balakiref, Cui, Boródine, Rimski-Korsakof e Mussorgski) sob a orientação teórica de Vladimir Stassof, a quem Mussorgski chamava o «generalíssimo».

No entanto, esta exaltação músico-profissional coincidiu com problemas econômicos e administrativos rela-

Museu Público Moscou/Arquivo Sovot

Museu Estatal de Artes Plásticas, Jarkov

Museu Pushkin, Leningrado/ Arquivo Soviet

Vladimir Stassof (em cima), crítico musical e defensor do Grupo dos Cinco. À direita: o poeta Puchkine; muitas das suas obras foram tema de inspiração para os compositores da escola russa. Embaixo, à esquerda: sarau em S. Petersburgo. Nestas festas, a vida musical e artística da cidade adquiria um grande relevo.

cionados com as parcas propriedades que sua família possuía em Karevo, o que o fez mergulhar numa nova e profunda crise espiritual e de saúde, que o obrigou a retirar-se uma temporada para Volok. De novo em S. Petersburgo, fugindo sempre, ao mesmo tempo, da solidão e do casamento, instalou-se em regime de comuna com um grupo de amigos, o que proporcionaria interessantes tertúlias intelectuais, às quais assistiam Turguenief, Kostomorof, Chevtchenko e outros literatos e artistas. Mas os negócios familiares iam mal e Mussorgski teve de desbaratar o seu tempo em traduções, até que se decidiu a ingressar como funcionário administrativo num ministério, trabalho obscuro de escriturário que, durante quinze anos, lhe roubou muitas horas preciosas para a música.

Em 1865, aconteceram novas desgraças familiares, que fizeram oscilar o precário equilíbrio emocional de Mussorgski: sua mãe morreu e os irmãos perderam definitivamente o patrimônio familiar. A depressão e as crises nervosas obrigaram-no a retirar-se: abandonou a comuna e instalou-se em Minkino até 1868, embora aproveitasse os períodos melhores para visitar os círculos musicais e os amigos de S. Petersburgo. Encontrou, então, uma nova amizade feminina em Liudmila Tchestakova, irmã de Glinka, mulher mais velha do que ele, com quem manteria uma estranha relação materno-filial.

Um período fértil

Mussorgski compusera já algumas peças notáveis, como os esboços de *Uma Noite de S. João no Monte Calvo* (1867), fragmentos inspirados no *Édipo em Atenas*, de Ozerof (1856-1860), obras de câmara e sinfônicas perdidas, partes de uma ópera (*Salammbô*, 1863-1865), peças de piano e, acima de tudo, várias canções interessantes. Em 1868, trabalhou intensamente noutra ópera, que deixaria incompleta: *O Casamento*. Era um momento criador importante e Mussorgski voltou a instalar-se em S. Petersburgo, agora em casa dos Opotchinine, sob o mesmo teto que Nadiejda. Até 1870, Mussorgski viveu num equilíbrio bastante maior e isso teve um reflexo imediato no seu trabalho criador. Por indicação do professor Vladimir Nikolski, descobriu o *Boris Godunof*, de Puchkine, e o impacto recebido foi tal que abandonou a composição de *O Casamento* para dedicar todo o tempo àquela que viria a ser a sua obra-prima.

Em 1870, Mussorgski, que deixara a casa dos Opotchinine, instalou-se, com o seu colega Rimski-Korsakof, num apartamento onde encontrou o ambiente propício para a atividade musical. Pelas manhãs, Rimski ia dar aulas e Mussorgski trabalhava a fundo na segunda versão de *Boris Godunof;* durante as tardes, desperdiçava o seu tempo na repartição ministerial em troca de um mísero salário, enquanto Rimski compunha. Em julho de 1872, terminou a segunda versão de *Boris*, que, tal como a anterior, foi recusada pelo pouco clarividente Comitê dos Teatros Imperiais. As decepções acumulavam-se; o criador viu-se novamente incompreendido no seu trabalho; o músico, outrora exaltado pela comunhão de critérios com outros colegas, assistia, com tristeza, à deserção de Balakiref e ao afastamento de Boródine; o amigo considerou-se abandonado quando Rimski lhe comunicou que casaria em breve. Mussorgski teve de deixar a casa que partilhara com Rimski-Korsakof durante um ano e passou a residir com o poeta Golenichtchef-Kutusof, a quem o unia um certo paren-

tesco e uma profunda amizade, com rasgos de ternura que deram azo à maledicência. Por essa altura, Stassof, cuja amizade também sofria flutuações manifestas, já havia entusiasmado Mussorgski com um novo projeto teatral, *Kovanchtchina*, obra a que o compositor se dedicaria de forma intermitente durante vários anos.

Uma obra-prima incompreendida

Em fevereiro de 1874, depois de ter divulgado alguns fragmentos em concerto, realizou-se a estréia de *Boris Godunof* em S. Petersburgo. Foi representada a segunda versão, com cortes e absurdas limagens. A princípio, Mussorgski experimentou a satisfação do êxito, mas foi apenas o «fantasma do êxito»: o eco popular obtido pela ópera foi mais político ou social do que musical e se, acaso, Mussorgski se sentia feliz, logo havia os sisudos professores de literatura a escrever sobre o desaforo perpetrado contra a obra de Puchkine e igualmente velhos amigos, como César Cui, a criticar asperamente a música do colega. Tanto Cui como Stassof se irritaram também com o ciclo de canções *Sem Sol*, fruto da colaboração entre Mussorgski e Galenichtchef-Kutusof. É fácil de calcular a crise emocional do hipersensível músico. Nem sequer os elogios que Liszt dispensou às suas canções infantis serviram para a mitigar.

Também em 1874, surgiu outra das composições fundamentais de Mussorgski. Por ocasião de uma exposição póstuma de desenhos e projetos do arquiteto Victor Hartmann — outro amigo arrebatado prematuramente pela morte —, Mussorgski compôs em dez dias do mês de junho uma suíte de piano magistral, inspirada naquelas obras plásticas: *Quadros de Uma Exposição*.

A decadência física está já patente neste retrato de Mussorgski, de Ilya Repine. A doença nervosa de que sofria desde jovem ia-se agravando. A bebida, por vezes, tornou-se um refúgio para o seu mal.

Em 1875, passou a residir com o pintor P.A. Naumof, após o conseqüente desgosto pelo casamento do querido Golenichtchef-Kutusof, e começou a trabalhar numa nova ópera pensada em função dos dons vocais do baixo Osip Petrof, membro do elenco da primeira representação de *Boris Godunof*, com quem Mussorgski manteve desde então cordialíssimas relações. Falecido Petrof, inesperadamente, o compositor perdeu todo o entusiasmo por *A Feira de Sorotchintci*, ópera que estava já bastante adiantada, e mergulhou de novo no maior desespero. Recordemos que, também em 1875, morrera a sua querida Nadiejda. Será de estranhar que o novo ciclo vocal de Mussorgski tenha como título *Cantos e Danças da Morte*? O vazio criador prolongou-se até 1877, ano em que nasceram os medíocres *lieder* sobre poemas de Tolstoi, bem como *Visão*, que representa o reencontro com a poesia e a pessoa de Kutusof.

O declínio

Ainda não tinha 40 anos e já era um homem em triste decadência vital. Segundo parece, por esta época entregou-se à bebida em certo grau, o que — apesar de não ter chegado à alcoolização — produziu estragos no seu organismo e teve graves repercussões, dada a sua condição de epiléptico. O homem e o artista começaram a despertar nos outros um sentimento de compaixão. Liudmila lutou para lhe arrancar a promessa de não voltar a beber; um grupo de melômanos ofereceu-lhe uma pensão para acabar *A Feira de Sorotchintci*. Mas Mussorgski necessitava de fugir, ainda que não soubesse muito bem de quem nem de quê. Com este critério, aceitou ligar-se artisticamente ao meio-soprano Daria Leonova — também elemento do primeiro elenco de *Boris* —, com quem realizou uma digressão de concertos como pianista acompanhante, o que lhe permitiu, pelo menos, conhecer as terras russas. Em 1879, compôs duas excelentes canções, *No Dniepre* e a *Canção da Pulga*, e, como fruto da viagem, as peças de piano sobre a Criméia. De regresso a S. Petersburgo, Mussorgski abandonou definitivamente o funcionalismo e aceitou o modesto lugar de pianista acompanhante na escola de canto de Leonova. Por esta altura, Balakiref dirigiu alguns trechos de *Kovanchtchina*. Mussorgski, que tinha problemas econômicos até para comer, participava, no entanto, como pianista em concertos de beneficência.

Como era inevitável, as crises agravaram-se. O compositor passou o verão de 1880 retirado na casa que Daria Leonova tinha em Oranienbaum. Após o regresso definitivo a S. Petersburgo, apareceu pela última vez em público em fevereiro de 1881, acompanhando uma cantora medíocre. Com a saúde arruinada, foi internado no Hospital Militar Nikolaievski. Os seus últimos dias, com repetidos e agudos ataques, foram suavizados pelas visitas de Daria, Cui, Boródine, Rimski e mulher, e Stassof. Nos momentos de lucidez, revia o *Tratado de Instrumentação*, de Berlioz. Finalmente, expirou a 28 de março; dois dias depois, foi enterrado suntuosamente no cemitério Alexandre Nevski, de S. Petersburgo.

Capítulo 7
A força expressiva do popular

Entre as aproximadamente trinta e uma partituras de piano que fazem parte do catálogo de Mussorgski, é provável que só uma — *Quadros de Uma Exposição* — mereça a classificação de obra-prima. No entanto, não podemos deixar de referir alguns aspectos desta seção instrumental a que Mussorgski também se dedicou como intérprete.

Música de piano

Convém dividir a obra de piano de Mussorgski em quatro capítulos. No primeiro, incluem-se as composições menos originais, escritas sob a orientação de Balakiref e segundo as formas e o espírito dos românticos alemães, em especial de Mendelssohn e Schumann: sonatas, *scherzos*, um *intermezzo*, um improviso. Na maioria dos casos, não há nelas nada de especificamente mussorgskiano, nem sequer russo; pelo contrário, os modelos estão excessivamente presentes — pense-se, por exemplo, no schumanniano *scherzo* em dó sustenido menor, de 1858.

Dentro desta sujeição aos moldes do piano romântico centro-europeu, figuram, numa segunda divisão, partituras em que a maturidade do compositor se traduz em perfis musicais mais pessoais, como *Duma* e *A Caprichosa*, obras de 1865. Também pertencem a este grupo as peças escritas em 1880, durante o último e forçado regresso ao piano de Mussorgski na sua fase final: *Meditação*, *Uma Lágrima*, *A Costureira* e *Na Aldeia* são criações a que falta um toque final de transcendência musical. Exibem contudo, pormenores originais, como o encanto que deriva da monótona insistência nos desenhos de acompanhamento em *Uma Lágrima*. Este processo verifica-se com freqüência em toda a obra de Mussorgski e não se deve atribuir a falta de imaginação, uma vez que corresponde a uma vontade expressiva realizada plenamente.

A atenção ao mundo infantil foi quase uma constante do romantismo e, provavelmente, ninguém foi tão longe neste campo como Mussorgski. A ele dedicou canções e também peças de piano que poderiam ser englobadas num terceiro grupo: a *Brincadeira Infantil*, de 1859; as *Recordações de Infância*, tríptico formado por uma peça menor de 1857 —sublinhemos quão significativo é o fato de encontrarmos um adolescente a escrever «recordações da infância» — e outras duas obras de 1865: *Nania e Eu* e *O Primeiro Castigo*. Num clima de ternura e de evocação, é especialmente atraente observar como os desenhos agilíssimos que se identificam com a mobilidade da criança entram em diálogo contrastante com a serenidade da personagem da ama em *Nania e Eu*.

A quarta e última seção da obra de piano caracteriza-se pela sua vontade descritiva. É formada pelo díptico *Na Costa Sul da Criméia (Capricho* e *Gurzuf)*, peças intranscendentes de forma tripartida muito elementar, e *Quadros de Uma Exposição* (1874), a sua melhor composição para piano e uma das mais originais criações que o romantismo deu a este instrumento. Tomando como fio condutor um desenho breve e muito característico — o *passeio* de quadro para quadro —, esta obra não é mais do que uma suíte que recolhe uma infinidade de sugestões expressivas diferentes, sob um arco unitário que acusa um pensamento musical de singular poder imaginativo. Esta obra enquadra-se na música descritiva e, para o justificar, aí estão as alusões musicais ao grotesco gnomo, à pesada carroça puxada por bois, à dança das avezitas, à gritaria das mulheres no mercado de Limoges. Mas, acima da simples referência descritiva, estão a evocação de uma cena trovadoresca medieval; o mundo das brincadeiras infantis (nas Tulherias); a magia evocadora de *A Cabana de Baba-Iaga;* a penetração psicológica em personagens arquetípicas (o judeu rico e o judeu pobre); a sugestão misteriosa do mundo das catacumbas, sonorizado genialmente no oitavo quadro, e, finalmente, *A Grande Porta de Kief*, um dos exemplos mais conseguidos do programatismo musical, ao retratar com tanta precisão a magnificência de uma construção arquitetônica.

Não se pode considerar injustificado o êxito que obteve em todo o mundo a versão de *Quadros de Uma Exposição*, orquestrada por Maurice Ravel, em 1922, uma vez que se trata do feliz casamento da excepcional profundidade criadora de Mussorgski e da mais admirável perfeição instrumentadora que se conhece. Outras tentativas, como as de Funtek, Wood, Leonardi, Cailliet, Liadof e Stokowski provaram ser «desnecessárias» perante a plenitude da realização raveliana. Todavia, uma obra como esta revela todas as suas essências quando vertida no meio instrumental para que foi originalmente concebida: o piano.

Música vocal

São cerca de sessenta as

Museu de Arte Moderna, Barcelona/Arquivo Salvat

Mussorgski compôs muitas obras em torno do mundo infantil. Em todas elas se nota a enorme ternura que o compositor sentia pelas crianças e em quase todas recorreu a freqüentes mudanças de ritmo para expressar a mobilidade própria do mundo dos seus pequenos protagonistas.

Museu Glinka, Moscou

À esquerda: gravura de A Grande Porta de Kief, *título de um dos poemas musicais que Mussorgski integrou em* Quadros de Uma Exposição *e que representa uma das suas obras mais conseguidas.*

Na página do lado, reunião dedicada ao canto entre amigos. Um deles executa uma canção ao piano, enquanto outro o acompanha com a voz. Mussorgski compôs obras de caráter vocal dotadas de um profundo amor por toda a humanidade.

Sem Sol *é um ciclo de 6* lieder, *composto em 1874 por Mussorgski e que poderia ser também o título do quadro apresentado embaixo. A solidão do sofrimento e a amargura de uma vida sem horizontes foram, para o compositor russo, sensações dolorosas que só conseguiu mitigar com a música.*

canções que formam o catálogo de Mussorgski e constituem um dos seus aspectos mais originais e de qualidade mais sólida.

Como é lógico, o Mussorgski adolescente iniciou-se neste campo apontando formal e tematicamente para o *lied* alemão, mas desde o primeiro título — *Onde Estás, Estrelinha?* — de 1857, que se nota que o compositor procurava uma voz pessoal própria: textos russos, melodismo original e colocado a serviço das palavras com a máxima naturalidade e eficácia, papel sumamente expressivo do piano. Os grandes nomes da poesia romântica quase não estão presentes; conta-se apenas uma canção sobre um poema de Goethe, duas baseadas em Heine e duas em Puchkine. Numa boa parte das suas canções, Mussorgski é o autor dos poemas de base: os restantes textos são de poetas russos de várias categorias e parecem ter sido escolhidos apenas em função da sintonia especial estabelecida pelo compositor com os temas tratados.

Um destes temas adquire especial relevo: encontra-se continuamente em Mussorgski o testemunho musical da sua fixação humanista nos miseráveis, nos fracos, nos marginais: *Canto do Velho* (1863), *Eh, Velho Bêbado!* (1866), *O Rufião das Ruas* (1867) e o *Órfão* (1868) são alguns títulos. Nesta série haveria que salientar — além do ciclo *Sem Sol* — a patética maldição do mundo do trabalho humilde contida na *Canção de Embalar do Camponês* (1865) e a criação da personagem de um pobre iludido, exaltado por um amor que sabe impossível, em *Savichna* (1866), personagem que constitui o precedente da genial criação dramática do Idiota de *Boris Godunof.*

Mussorgski deu também uma interessantíssima contribuição para aquilo a que chamaríamos canção satírica, onde cabem tanto a «crítica da crítica» como a caricatura de personagens odiosas ou ácidas alusões aos modos sociais encobridores de injustiças ou de absurdos. *O Seminarista* (1866) é um duro e grotesco desenho do jovem que se debate entre o árido estudo do latim e impulsos lascivos declarados; em *Procurando Sedas* (1867) e *O Velho Bode* (também de 1867), Mussorgski põe-se cordialmente ao lado das jovens induzidas em casamentos de conveniência e brinca com o contraste entre a feminilidade cândida e os sinistros planos das mesmas jovens contra os seus idosos maridos. Com *O Clássico* (1867) e *O Guinhol* (1870), defende-se e defende os seus contra a incompreensão dos críticos reacionários, antecipando-se à sátira coral de Schönberg *Der neue Klassizismus.* Por vezes, a sátira dá lugar a um humor mais leve, como em *A Canção da Pulga* (1879), inspirada no célebre episódio do *Fausto,* de Goethe.

O fascínio especial que o mundo infantil exerceu sempre em Mussorgski cristalizou fundamentalmente no ciclo de canções intitulado *O Quarto das Crianças* (1870), composto por sete canções e mais duas que se perderam. Mais do que um ciclo criado com unidade de traçado musical e expressivo, trata-se de uma coleção de canções que se inter-relacionam pelo fato de os protagonistas serem crianças. Na verdade, as sete canções nasceram separadamente: *Com a Ama,* em 1868; *No Canto, O Besouro, Canção de Embalar da Boneca* e *Oração da Noite,* em 1870; *O Cavalo de Pau* e *O Gato,* em 1872. Os textos do próprio Mussorgski focam diferentes aspectos da personalidade da criança, aspectos que a música aprofunda de tal modo que esta

I.G.D.A.

Biblioteca Nacional Paris/Arquivo Selvat

obra pode considerar-se hoje precursora da maravilhosa ópera de Ravel *L'enfant et les sortilèges*. A ama está presente não só na primeira canção, mas também em quase todo o ciclo, trazendo uma componente de diálogo que transforma estes *lieder* em pequenas cenas semiteatrais, que exigem dos intérpretes qualidades especiais. Repare-se que a canção da brincadeira do cavalinho recorda o patético final da ópera *Wozzeck*, de Alban Berg.

Sem Sol, com textos de Golenichtchef-Kutusof, é um ciclo de *lieder* com todas as características de unidade e coesão que se costumam atribuir a este conceito poético-musical. Um ciclo que, além disso, apresenta um parentesco com outro, um dos primeiros e mais belos que o romantismo nos deu: *Viagem de Inverno*, de Franz Schubert. O parentesco prende-se, por exemplo, com os caracteres oníricos

presentes nos dois casos, mas começa logo na idéia do título, porque o ambiente no cru inverno (Schubert) e a ausência do Sol vivificador (Mussorgski) servem analogamente para uma mesma manifestação de desamparo interior.

Neste ciclo, composto em 1874, Mussorgski faz uma impressionante autoconfissão, uma manifestação pungente e sincera que brota muito de dentro. A idéia da solidão absoluta traduz-se numa amarga resignação. Aliás, este patético nasce precisamente da ausência de rebeldia com que se apresenta o desespero. Musicalmente, *Sem Sol* é uma extraordinária manifestação de melodismo intimista; assim o afirmou Debussy, cujo entusiasmo perante esta obra não é de estranhar, se se reparar que o acompanhamento de piano proposto por Mussorgski constitui uma antecipação do piano impressionista que teria no mestre francês o seu mais alto representante.

Este ciclo integra seis títulos: *Entre Quatro Paredes, Teus Olhos não Me Reconhecem entre a Multidão, Os Dias Festivos Acabaram* — Debussy utilizou um desenho deste *lied* no seu noturno orquestral *Nuvens — Tédio, Elegia* e *Sobre as Águas*. Nesta última canção, o piano evoca magicamente os reflexos da Lua na água, imagem que funciona como chamariz para entrar no seio do rio e se deixar arrastar pela corrente. Este final tremendo, com o suicídio insinuado, tinha o seu «ontem» e o seu «amanhã»: por um lado, o poético fim do moleiro despeitado no ciclo de Schubert *A Bela Moleira* e, por outro, a morte de Wozzeck, o protagonista da ópera de Berg já referida.

Para a solidão, para o desespero, só há uma terrível e lógica saída — a morte. Daí, que uma coleção muito diferente de *Sem Sol*, como os *Cantos e Danças da Morte*, possua uma certa relação expressiva com aquele ciclo, intensificada pelo fato de ter a mesma procedência poética, pois as quatro páginas musicais também se baseiam em versos de Golenichtchef-Kutusof. Mussorgski compôs *A Canção de Embalar*, a *Serenata* e *Trepak* (dança popular russa) em 1875 e, dois anos mais tarde, *O Chefe do Exército*. Tal como no caso das canções infantis, trata-se também de partituras individualizadas, embora adquiram o seu sentido máximo na audição conjunta, porquanto traduzem pontos de vista de um mesmo e sinistro tema. Mas há uma diferença essencial entre esta pequena coleção e o ciclo comentado anteriormente: enquanto *Sem Sol* optava pela comunicação intimista, *Cantos e Danças da Morte* apresentam facetas descritivas e elementos quase teatrais, que os transformam numa música mais extrovertida. Além disso, a sua amplitude sonora é tal que não foi por acaso que a música interessou a muitos compositores como objeto de orquestração — nomeadamente Chostakovitch. Convém salientar nesta coleção, devido à sua carga de modernidade, *Trepak*, uma das mais impressionantes «danças macabras» jamais compostas; o seu caráter expressionista abre caminho não só a obras posteriores que deliberadamente querem segui-lo mas a peças mais abstratas, como os *Scherzos* da 4.ª, 7.ª e 9.ª sinfonias de Gustav Mahler.

Música dramática

A elevadíssima consideração que Mussorgski merece como autor de ópera não tem correlação aparente com o volume da sua produção neste campo, que se limita a vários projetos: três óperas inacabadas — *O Casamento, Kovanchtchina* e *A Feira de Sorotchintci* — e só uma plenamente realizada, *Boris Godunof*. No entanto, o talento dramático subjacente à sua música operística é tão grande que eleva o seu autor acima de outros de produção mais ampla.

Depois de um remoto e irrealizado projeto baseado no *Hans da Islândia*, de Victor Hugo, é de um ou outro esboço, o primeiro trabalho de Mussorgski no domínio da ópera que se pode apontar é *Salammbô*, inspirado na obra homônima de Flaubert e iniciado em 1863; os materiais desta obra incompleta iriam integrar-se, depois, em outras partituras. Em 1868, o compositor encetou um outro projeto, *O Casamento*, sobre uma obra de Gogol, mas também o abandonou para se embrenhar na gestação daquela que seria a sua obra capital: *Boris Godunof*.

A história de *Boris Godunof* é longa e acidentada. Em outubro de 1868, Mussorgski terminou a redação do libreto, baseado diretamente num texto de Puchkine e escrito com a assessoria literária e histórica de Stassof. Em julho de 1869, acabou a primeira versão da ópera que, em fevereiro de 1871, foi recusada pelo «comitê» dos Teatros Imperiais. Em julho de 1872, deu por concluída a segunda versão, com algumas cenas modificadas e mais um ato (o ato polaco), para incluir um papel feminino e o «imprescindível» dueto de amor. A segunda versão não teve, de início, melhor sorte do que a anterior, mas, após a interpretação, em concerto, em 1873, de um fragmento, *Boris Godunof* estreou-se, com cortes, em S. Petersburgo, no ano seguinte, caindo, pouco depois, no esquecimento. Em 1896, Rimski-Korsakof apresentou a sua revisão e orquestração da ópera e, em 1908, publicou uma segunda versão bastante modificada. Em 1926, Ipolitof-Ivanof reorquestrou a cena que se passa em frente da Catedral de S. Basílio. Em 1928, Pavel Lamm editou a redação original de Mussorgski — segunda versão do autor. Em 1940, foi encomendada a Chostakovitch uma nova orquestração da ópera que fosse mais fiel ao original, sobretudo no que se refere às harmonias que Rimski-Korsakof alterara com freqüência na sua revisão. Por fim, em 1975, David Lloyd-Jones encarregou-se de publicar toda a música escrita por Mussorgski para *Boris Godunof* nas suas duas versões de 1869 e 1872. Nos teatros ocidentais, continua a preferir-se a segunda revisão de Rimski.

O argumento desta ópera é o seguinte: Boris Godunof, protegido pelo czar Ivan-o-

Novosti

Em cima: representação de uma cena da ópera Boris Godunof, *no Teatro Bolchoi. Esta obra é considerada a mais importante de toda a música nacional russa. Nesta ópera, Mussorgski quis demonstrar que o povo russo, e também o do resto do mundo, podia ser mostrado em toda a sua verdade e com todas as suas contradições. À esquerda: retrato de Boris Godunof, na época do seu reinado, que foi breve e muito impopular.*

Novosti

À direita: uma cena de Kovanchtchina. *Esta ópera, que Mussorgski não acabou, seria estreada mais tarde com grande êxito. A partitura tem o tom característico da música tradicional russa e o compositor alcançou nela trechos de grande beleza, muitas vezes até superiores às melhores páginas de* Boris Godunof.

-Terrível, tem um grande desejo de poder. O primogênito e sucessor de Ivan, Feodor, homem fraco e incapaz, é casado com uma irmã de Boris, o que torna fácil a este manejar na sombra os fios do governo. Feodor não tem descendentes, pelo que Dimitri, seu irmão mais novo, é o legítimo herdeiro do trono. Quando Dimitri morre em circunstâncias estranhas — na ópera dá-se como certo que Boris o mandara assassinar —, Godunof vê o caminho livre para o trono, que vem a ocupar entre 1598 e 1605. A ópera inicia-se com a coroação de Boris como czar e termina com a sua morte, expondo a tragédia íntima que vive em conseqüência dos remorsos, e bem assim os acontecimentos revolucionários de que é protagonista o noviço Gregori, pretendente ao trono, que adota a falsa personalidade do czarevitch Dimitri e assalta o Kremlin com um exército de partidários recrutados além-fronteiras.

O traço magnífico com que a música caracteriza as personagens torna-se verdadeiramente genial no retrato de Boris, bem como no tratamento dado ao povo. Um e outro confluem na segunda cena do prólogo ou «Cena de Coroação», prodígio de beleza e de concisão teatral. Inicia-se com o coro a entoar um vibrante canto popular, o mesmo que Haydn empregara, anos antes, no segundo dos seus *Quartetos Russos* e que Rimski utilizará, depois, em *A Noiva do Czar*. Pouco depois, Boris aparece com a majestade própria do momento, mas o triunfalismo esperado transforma-se num canto humaníssimo que exprime pressentimentos e temores. Esses temores revelam-se justificados, pois, no 2.º ato, vemos o czar ser vítima de alucinações, assaltado pelos remorsos, numa das cenas mais emocionantes do teatro lírico. Adquire também um elevado grau de patético e de tensão dramática a cena da morte de Boris na presença dos seus conselheiros, momento sublinhado por cantos longínquos, de caráter quase litúrgico, que parecem ser o culminar, breve e concentrado, dos trabalhos anteriores de Mussorgski no campo coral. Tanto Boris como o falso Dimitri são caracterizados sutilmente por desenhos musicais, o que, sem coincidir inteiramente com a técnica wagneriana do *leitmotiv*, se relaciona com ela. Quanto ao tratamento dado ao povo russo na ópera, além das passagens admiráveis em que aparece como massa (coro), podem encontrar-se várias individualidades notáveis, talvez embora nenhuma tanto como a do Idiota. Este pobre desgraçado é alvo constante de troças infantis e do desprezo geral, mas, na sua inocência, parece ter uma chave misteriosa que o torna invulnerável e profético: só ele pode, impunemente, chamar assassino ao próprio czar e até negar-se a fazer algo por um «Heródes», como classifica Boris, quando este não só lhe perdoa as insolências como lhe roga que reze por ele. Na segunda versão da ópera, redigida por Mussorgski, depois da seqüência da morte de Boris figura a cena revolucionária no bosque de Kromy, onde o Idiota torna a ser protagonista de um emotivo final: quando o falso pretendente ao trono arrasta o povo atrás de si, a caminho do Kremlin, o pobre demente fica sozinho em cena, cantarolando os seus lamentos premonitórios: «Chora, Rússia, chora povo faminto.»

Em 1870, Mussorgski trabalhou em *Bobïl*, outro projeto abandonado, cujos incipientes frutos se integrariam em *Kovanchtchina*. Em 1872, compôs a sua parte para *Mlada*, uma ópera-bailado em que intervieram Rimski-Korsakof, Boródine e Cui. Nesse mesmo ano, Mussorgski iniciou a sua segunda grande ópera, *Kovanchtchina*, composta basicamente entre 1872 e 1876, mas retocada mais tarde, e que acabou por não concluir. Em *Kovanchtchina* também trabalharam Rimski-Korsakof — cuja versão completa e orquestrada se estreou em fevereiro de 1886, depois da morte do autor — e Chostakovitch. O libreto desta ópera, que se deve a Mussorgski, é quase ininteligível para o melômano ocidental não familizarizado com a história e a tradição russas, mas a música, de um belo e nobre lirismo, aproxima-nos da formidável afirmação nacionalista que subjaz à idéia de partida e que tem a sua mais elevada expressão musical na criação de três personagens: o coro-povo, Marfa — a personagem feminina mais conseguida do teatro mussorgskiano — e Dosifei — um dos melhores papéis de baixo de toda a ópera russa. Aqui convém referir que Mussorgski não pôde levar a cabo o seu projeto de juntar a *Boris Godunof* e a *Kovanchtchina* uma nova ópera, baseada num texto de Puchkine — *Pugatchofchtchina* — que iria concretizar o seu plano de construir um grande tríptico teatral sobre a Rússia histórica.

Já no nosso século, registraram-se várias tentativas para pôr de pé o último e incompleto trabalho de Mussorgski no campo da ópera, delineado desde 1874 e baseado num tema de Gogol; trata-se de *A Feira de Sorotchintci*. Nesta obra, o compositor abordou um matiz expressivo ausente em produções anteriores, o humor, um humor fresco, nascido do seu conhecimento das manifestações populares mais sinceras e humanas. Como intermédio, e com algumas modificações, Mussorgski incluiu em *A Feira* a sua *Uma Noite no Monte Calvo*, única obra orquestral importante do seu catálogo e da qual, uma vez mais, se interpreta a orquestração de Rimski-Korsakof, em vez da versão original do autor, que data de 1867.

Catálogo de obras

OBRA VOCAL

Ópera

Hans da Islândia, Hugo (projeto, 1856) • *Édipo em Atenas*, Ozerof (projeto, 1858-1860) • *Salammbô*, Flaubert (inc., 1863-1866) • *O Casamento*, Gogol (inc., 1868) • *Boris Godunof*, Puchkine e Karamazine (1.ª versão compl. 1868-1869, estr. 1929; 2.ª versão compl. 1871-1872, rev. 1873, estr. 1874) *4 Bobïl*, Spielhagen (projeto, 1870) • *Mlada*, em colaboração com Rimski-Korsakof, Boródine e Cui, V. A. Krilof (projeto, 1872) • *Kovanchtchina*, libreto de Mussorgski (complet. e orquestr. Rimski-Korsakof, estr. 1886) • *A Feira de Sorotchintci*, Gogol (complet. e orquestr. por Liadof, Karatïgin e outros; estr. 1913) • *Pugatchofchtchina*, Puchkine (projeto, 1877).

Coros

Marcha de Chamil (tenor, baixo, coro e orq., 1859) • *A Destruição de Senaqueribe* (1866-1867; rev. 1874) • *Jesus Navin* (contralto, baixo, coro e piano, 1874-1877) • Cinco canções populares russas (coro a 4 vozes masculinas, 1880).

Canções

Onde Estás, Estrelinha? (N. Grekof, 1857; rev. com orq. 1858) • *Canto do Velho* (Goethe, 1863) • *O Rei Saul* (Byron, 1863) • *Noite* (Puchkine, 1864; orq. 1868) • *Oração* (Lermontof, 1865) • *Canção de Embalar do Camponês* (Voievoda, 1865) • *Savichna* (Mussorgski, 1886) • *Eh, Velho Bêbado!* (Mussorgski, 1866) • *O Seminarista* (Mussorgski, 1866) • *No Dniepre* (Chevtchenko; 1.ª versão, 1866, perdida; 2.ª versão, 1879) • *Procurando sedas* (Mey, 1867) • *O Rufião das Ruas* (Mussorgski, 1867) • *O Velho Bode* (Mussorgski, 1867) • *O Clássico* (Mussorgski, 1867) • *O Órfão* (Mussorgski, 1868) • *O Quarto das Crianças* (Mussorgski, 1868-1872) • *O Guinhol* (Mussorgski, 1870) • *Sem Sol* (Golenichtchef-Kutusof, 1874) • *Cantos e Danças da Morte* (Golenichtchef-Kutusof, 1875-1877) • *A Esfinge* (Mussorgski, 1875) • *Orgulho* (Tolstoi, 1877) • *Visão* (Golenichtchef-Kutusof, 1877) • *O Caminhante* (Rückert, 1878) • *Canção da Pulga* (Goethe, 1879).

OBRAS INSTRUMENTAIS

Piano

Polca dos Aspirantes (1852) • *Souvenir d'enfance* (1857) • *Scherzo*, em dó sustenido menor (1858) • *Scherzo*, em si bemol maior (1858) • *Impromptu passioné* (1859) • *Brincadeira Infantil* (1859; rev. 1860) • *Intermezzo in modo classico* (1860-1861; orq. 1867; rev. piano 1867) • *Recordações da Infância* (1865) • *Quadros de Uma Exposição* (1874) • *Na Costa Sul da Criméia* (1880) • *Meditação* (1880) • *Uma Lágrima* (1880) • *Na Aldeia* (c. 1880).

Piano a 4 mãos

Allegro e scherzo para uma sonata, em dó maior (1860).

OBRA ORQUESTRAL

Scherzo, em si bemol maior (1858) • *Alla marcia notturna* (1861) • Sinfonia em ré maior (projeto, 1861-1862) • *Uma Noite de S. João no Monte Calvo* (1867) • *Intermezzo symphonique in modo classico* em si menor (1867) • *Podebrad da Boêmia*, poema sinfônico (projeto, 1867) • *A Tomada de Kars*, marcha (1880).

Perfil biográfico

Capítulo 8

Boródine, entre a química e a música

Aparentemente, poucas vidas foram tão tranqüilas e proveitosas como a de Alexandre Porfirievitch Boródine. Químico de profissão e músico diletante — feliz por o ser —, viveu numa época em que, depois do reinado de Nicolau I e da subida ao trono de Alexandre II, a Rússia começava a conhecer profundas mudanças sociais. Por um lado, as massas populares principiavam a ter consciência do seu poder e da sua situação social; por outro, o nacionalismo russo abria-se ao exterior, ao «ocidentalismo» — que Mussorgski tanto odiava. Boródine foi testemunha de exceção deste processo e, a seu modo, sintetizou habilmente, com elegância, o nacionalismo russo e as correntes irradiadas do Ocidente.

Nascido em S. Petersburgo, a 12 de novembro de 1833, Boródine teve desde o início, embora fosse filho natural, uma vida encarreirada, sem problemas econômicos nem crises pessoais. O pai, o príncipe Luka Stepanóvitch Gedianichsvili, providenciou para que a mãe, Avdotia Konstantinovna Kleinecke, mulher de um médico do exército, assegurasse à criança tudo o que era necessário para que recebesse uma educação completa. Alexandre aprendeu línguas e, aos 8 anos, começou a mostrar interesse pela música. Teve as primeiras lições de flauta e de piano e, com o seu condiscípulo Mikahil Chtchiglef, acolhido no mesmo lar — o de uma prima de sua mãe —, fez as primeiras tentativas no campo da música de câmara. Em 1847, compôs um concerto de flauta e piano e um trio de instrumentos de corda sobre temas de *Robert le Diable*, de Meyerbeer. Nesta altura, despertou em Boródine — o apelido era o de um dos criados do pai — a paixão pela química. Estimulado por esta inclinação, ingressou em 1850 na Academia Médico-Cirúrgica. No entanto, não abandonou a música.

Triunfos científicos e musicais

Depois de terminar os estudos na Academia, *cum eximia laude*, em abril de 1856, foi nomeado assistente de patologia e terapêutica e, no ano seguinte, viajou pela primeira vez até ao estrangeiro por ocasião de um congresso de oftalmologia que se realizou em Bruxelas, oportunidade que aproveitou para visitar Paris. Depois de se doutorar em química com a tese «Acerca da Analogia do Arsênico com o Ácido Fosfórico», voltou à Europa Ocidental, no outono de 1859, a fim de continuar os seus estudos. Em Heidelberg, deu-se com personalidades ligadas à ciência como Mendeleief, Setchenof e Botkine e trabalhou com o químico alemão Erlenmeyer. Visitou os Países Baixos, a Itália (Gênova e Roma) e, de novo Paris. Em 1861, conheceu aquela que seria a sua mulher, Ekaterina Sergeievna Protopopova, excelente pianista mandada para a Alemanha por razões de saúde, que o fez descobrir e admirar Chopin, Liszt e Schumann e o acompanhou até Mannheim para assistirem à representação de diversas obras de Wagner. Em seguida, viveram um intenso idílio na Itália, só ensombrado pelos galanteios dispensados pelo músico a uma jovem italiana que se apaixonou por ele. No outono de 1862, Boródine compôs o quinteto em dó maior e, por essa mesma época, já na Rússia, juntou-se ao chamado «Grupo dos Cinco». Depois de ter casado com Ekaterina, foi nomeado diretor do laboratório da Academia Médico-Cirúrgica, cargo que ocupou até à data da sua morte. Apesar de cada vez dispor de menos tempo para se dedicar à música, cultivou a amizade de Balakiref e de Mussorgski e, em Dezembro de 1862, iniciou a composição da sinfonia em mi bemol maior, que só terminaria nos princípios de 1867. Criou também algumas das suas melhores canções (*A Princesa Adormecida*, *A Princesa*

Quando já tinha começado o seu trabalho de compositor, despertou em Alexandre Boródine a paixão pela química. Em 1862, era professor auxiliar de química na Academia Médico-Cirúrgica e, pouco depois, titular. Na fotografia, tirada em 1861, que se conserva no Museu Glinka, em Moscou, Boródine, o segundo a partir da esquerda, aparece na companhia de outros colegas químicos.

Museu Russo, Leningrado

Entre 1857 e 1861, as viagens motivadas por razões científicas levaram Boródine aos mais importantes centros da Europa Ocidental, onde fez amizade com os mais notáveis homens de ciência da época. Em maio de 1861, conheceu, em Heidelberg, Ekaterina Sergeievna Protopopova, uma brilhante pianista russa de 29 anos (gravura da direita), de quem ficou noivo a 22 de agosto desse mesmo ano. À esquerda: retrato de Boródine, que se encontra no Museu de Leninegrado.

Novosti

do Mar, A Nota Falsa) e *Bogatïri,* uma ópera-farsa. Nos meados de 1868, a felicidade conjugal viu-se comprometida ao aparecer na sua vida a jovem Anna Kalínina, irmã do músico Lodïjenski, que se enamorou dele; embora se sentisse atraído por Anna, o compositor permaneceu fiel à mulher. Apesar da vida familiar desordenada — a casa em que viviam era um autêntico caos, cheia de gatos e de convidados inesperados —, a estabilidade do casal manteve-se até ao fim. Animado pelo êxito da 1.ª sinfonia, em 1869 começou a 2.ª sinfonia em si menor e insistiu no seu desejo de compor uma ópera, gênero para o qual se sentia atraído. Foi a partir desse momento que concebeu a idéia de criar *O Príncipe Igor.*

Por outro lado, prosseguia a sua carreira científica. Em 1877, visitou os laboratórios de várias universidades alemãs e, durante sua estada em Iena, aproveitou para ir a Weimar e conhecer Liszt que, três anos mais tarde, estrearia em Baden-Baden a 2.ª sinfonia em mi bemol maior do músico russo. Como prova de agradecimento, Boródine dedicou ao compositor búlgaro a «pintura musical» intitulada *Nas Estepes da Ásia Central,* que se tornou logo célebre. Após dois novos encontros entre os dois artistas, no Festival de Magdeburgo e em Weimar, Boródine publicou no jornal *Iskustvo* um artigo altamente elogioso sobre Liszt.

O declínio físico

Em março de 1881, a morte de Mussorgski entristeceu-o profundamente, iniciando-se uma época menos gratificante em que, absorvido pelo seu trabalho científico, dedicou pouco tempo à composição e em que ao precário estado de saúde de sua mulher, sempre doente, se juntou o seu, minado por um ataque de cólera e doenças cardíacas. Paralelamente, sua obra era divulgada e conhecida na Europa; a 1.ª sinfonia foi interpretada em diversas cidades alemãs e o quarteto em lá maior em Paris. No outono de 1885, visitou novamente Liszt em Weimar e foi convidado da condessa belga de Mercy-Argenteau, que se converteu em protetora da sua obra e para a qual escreveu, com texto francês, a canção de *Septain.* No ano seguinte, começou a composição da 3.ª sinfonia em lá menor, que ficou incompleta, e, nos princípios de 1887, voltou a dedicar-se a *O Príncipe Igor,* criando vários números, como a abertura e os coros de prisioneiros russos do 2.º ato. Na tarde de 27 de fevereiro desse ano, envergando o traje típico da Rússia (botas altas e camisa encarnada), assistiu a um baile de máscaras organizado pelos professores da Academia. Enquanto executava uns passos de dança, caiu inesperadamente no chão, vítima de um enfarte, e morreu segundos depois. A mulher sobreviveu-lhe apenas cinco meses. □

Capítulo 9

Uma obra sob o signo do «positivismo»

Como compositor, Boródine é o símbolo de uma contínua dualidade, que se resume no seu «positivismo musical» (segundo a expressão criada por Pestalozza), que sintetiza todas as tradições da antiga Rússia e as influências ocidentais. Mendelssohn, primeiro, e Chopin, Schumann e Liszt, depois, são os compositores ocidentais que mais influenciaram a sua música sinfônica. Verdi, bem como Bellini e Donizetti, através de Glinka, podem ser apontados como antecessores diretos da sua obra no campo da ópera. Por isso, Boródine soube conciliar na sua produção o mundo racional com o sentimental. Viveu sempre numa permanente dualidade: foi, ao mesmo tempo, compositor sinfônico e operístico; boêmio e desordenado e, concomitantemente, equilibrado e controlado; cientista e músico. Um ponto intermédio entre o pessimismo popular de Mussorgski e o conformismo de Rimski, músicos que, no Grupo dos Cinco, representavam os dois extremos. Continuador de Glinka, de quem herdou o sentido da épica romântica — embora tenha sido mais realista —, antecedeu, em certa medida, o sentimentalismo de Tchaikovski — embora sem a sua, por vezes, doentia retórica. É curioso, no entanto, que, apesar das suas concepções «duais», Boródine tenha superado uma das dualidades tradicionais da música: a alternativa maior-menor antes obrigatória. Como refere Calvocoressi, seu plano tonal «é determinado não pela relação maior-menor, mas por relações modais». Isso fez dele, neste campo, um precursor direto do Prokofief da época soviética.

A ópera: «O Príncipe Igor»

Boródine plasmou as suas crenças e sentimentos na forma operística. Durante toda a vida — e, é claro, «à sua maneira» — tentou encontrar um veículo que lhe permitisse *cantar* a alma russa. Excetuando uma ou outra canção, só o encontrou quando, em 1869, Stassof lhe deu o tema — e até um esboço de libreto — de *O Príncipe Igor (Cantares da Gesta de Igor)*. Antes, tinha penetrado no gênero com uma obra inacabada, *A Noiva do Czar* — título igual ao de outra obra de Rimski-Korsakof — sobre uma tragédia de L. A. Mey. Embora afastadas desta linha, há que referir *Bogatiri* (1867), farsa em que se ridicularizavam compositores como Meyerbeer ou Rossini, adaptando ironicamente a sua música, e *Mlada*, produção coletiva elaborada com os restantes companheiros do grupo. Mas é em *O Príncipe Igor* que as intenções se identificam plenamente com o resultado.

Esta obra constitui um gigantesco afresco histórico, um canto às gestas do povo russo. Não se trata de um drama no sentido clássico do

As «Danças Polovetcianas», ou «Comânicas», constituem um momento dos mais brilhantes de O Príncipe Igor. *Este caiu prisioneiro, com o seu filho Vladimir, do Cã Kontchak, que lhe oferece a liberdade em troca de uma aliança. Mas Igor não pode aceitar a sua oferta, fato que suscita a admiração do inimigo. Kontchak pede-lhe que se considere seu hóspede e manda que se dance em sua honra. Embaixo: encenação das «Danças» pela companhia do Teatro Bolchoi, de Moscou.*

Novosti

Giancarlo Costa

Giancarlo Costa

termo, mas de uma exposição monumental de uma série de idéias e sentimentos populares, em que a voz é o veículo principal e a intervenção da orquestra tem funções de apoio. O protagonista musical é uma melodia de régias ressonâncias nacionais, rica, colorida e ampla. Do ponto de vista da construção, não existe qualquer contribuição essencial, uma vez que a ópera é formada pela junção de vários números típicos, fechados em si mesmos (árias, duetos, tercetos, grandes conjuntos, trechos corais), que constituem um friso estático, sem progressão no aspecto dramático. Não se vê evolução nem «ação» interior, nem se estabelece uma relação dialética entre a peripécia externa e a interna; também não há tratamento do recitativo nem fusão de vozes e orquestra, características que situam *O Príncipe Igor* numa dimensão artística praticamente oposta à de *Boris Godunof*. Boródine seguiu a linha marcada por Glinka em *A Vida pelo Czar* (embora sem o esquematismo desta obra) e não a exposta por Dargomijski em *O Convidado de Pedra*. O próprio compositor deu a chave da sua ópera nesta «declaração de princípios»: «Na ópera, como em qualquer outra arte decorativa, os pormenores e as *minúcias* ficam deslocados. Pretende-se um edifício sólido e eficaz e tudo deve ser claro, evidente e direto, para que se possa realizar uma boa execução vocal e instrumental. Na ópera, as vozes devem ocupar o primeiro lugar e a orquestra o segundo.» E, noutra interessante declaração, afirmou: «Do ponto de vista dramático, estou sempre em desacordo com quase todos os meus amigos. O recitativo não se adapta à minha natureza nem ao meu caráter. Gostando mais da melodia e da cantilena, sinto-me arrastado para formas fixas e concretas. Não sei qual será o aspecto final da minha ópera, mas posso dizer que estará mais próxima de *Russlan e Liudmila* do que de *O Convidado de Pedra*.»

Assim, não há em *O Príncipe Igor* verdadeiros recitativos, autênticas passagens declamadas como sucedia em *O Convidado de Pedra*, de Dargomijski, ou em *Boris Godunof*, de Mussorgski. O que há, em todo o caso, é um *arioso* que une as contínuas expansões melódicas. A ação situa-se no ano de 1185, na cidade russa de Putivl e num acampamento polovetciano (nome russo do povo comânico). A obra narra as lutas entre o príncipe Igor, juntamente com o seu filho Vladimir, e os polovetcianos, entre as quais se cruzando as intrigas palacianas do príncipe Galizki, cunhado de Igor. As famosas danças românicas realizam-se no 2.º ato, no acampamento dos polovetcianos, onde o Cã Kontchak obsequia os seus prisioneiros de guerra Igor e Vladimir — que se apaixona pela filha do Cã — com o espetáculo das suas danças e cantos. Esta página musical, merecidamente famosa pelo seu colorido, vitalidade e frenesim rítmico, combina de modo hábil diferentes temas populares recolhidos por Boródine, que se documentou, durante meses, para dar veracidade à sua descrição musical. A obra foi terminada por Rimski-Korsakof (que completou o prólogo, o 1.º, 2.º e 4.º atos e a marcha polovetciana do 3.º) e por Alexandre Glazunof (que completou o 3.º ato e reconstruiu a abertura). A estréia efetuou-se, com grande êxito, em novembro de 1890, no Teatro Marinski de S. Petersburgo postumamente.

A obra mais ambiciosa de Boródine foi, sem dúvida, O Príncipe Igor, *na qual trabalhou desde 1869 até ao final da sua vida, e que não conseguiu terminar. O tema inspira-se no* Canto sobre o Exército de Igor, *um poema medieval que relata as lutas do povo russo contra os mongóis. Após a morte de Boródine, Rimski-Korsakof e Glazunof trabalharam nos seus originais, até acabarem a ópera, que foi estreada no Teatro Marinski, de S. Petersburgo, a 16 de novembro de 1890. Em cima: figurinos de várias personagens para a montagem da obra no Scala de Milão, na temporada de 1915-1916.*

Música orquestral

Poucos músicos com uma tão escassa produção deixaram tantas obras consideradas importantes. Notáveis são, evidentemente, as duas sinfonias que deixou terminadas. O Boródine sinfonista não está muito longe do operista: o seu amor ao que é russo e o seu gosto pelo épico manifestam-se também neste campo. Na sua obra sinfônica, fez gala de um vigoroso sentido da construção, combinando habilmente a ternura e a força, e de uma grande facilidade melódica e intensidade rítmica, qualidades próprias da música russa. A 2.ª sinfonia, em si menor, foi definida por Leonard como «o manifesto de um novo nacionalismo» e dá-nos uma imagem da velha Rússia corporizada por determinados efeitos melódicos, orquestrais e tímbricos. Já a firme e contundente exposição do tema inicial, em *allegro,* o seu tratamento posterior e a repetição dão a sensação de algo vivo e, ao mesmo tempo, longínquo. Pelo estilo, a 1.ª sinfonia apresenta mais afinidades com a música alemã, embora não deixe de ter achados incontestáveis; todavia, não chega a atingir o grau de originalidade da 2.ª sinfonia, onde são perceptíveis os ensinamentos que Boródine recebera dos seus amigos Rimski e Glazunof. De qualquer maneira, não é a eles que o compositor deve a facilidade e habilidade para construir os seus edifícios sinfônicos de forma monotemática; este monotematismo pode observar-se fundamentalmente nos primeiros andamentos. A 3.ª sinfonia, iniciada em 1886, não chegou a ser terminada; foi concluída e orquestrada por Glazunof.

Entre as outras obras, sobressai a «pintura musical» *Nas Estepes da Ásia Central,* composição que constitui um retrato vívido da Rússia e que nos dá uma imagem concisa e clara da arte e da personalidade de Boródine. O próprio músico descreveu, deste modo, o «ambiente» que a partitura evoca: «É dia. Na estepe arenosa da Ásia Central ressoa um canto russo. Ao fundo, divisa-se uma caravana de camelos e cavalos e chega-nos o eco de uma melodia oriental. A caravana aproxima-se e prossegue em direção ao imenso deserto, escoltada por uma patrulha de soldados russos. A caravana avança sempre em direção ao Sol. O canto dos russos e a melodia dos asiáticos fundem-se numa única harmonia e, por fim, tudo desaparece no silêncio da estepe.» Ao comentar a peça, Pestalozza falou de «uma esperança de solidariedade humana entre gentes diferentes sobre o fundo da terra que têm em comum». De qualquer forma, do ângulo estritamente musical, o que há a salientar aqui é a ma-

Arquivo Salvat

Salmer

Tal como a do Grupo dos Cinco, a música de Boródine inseriu-se numa reação nacionalista que revalorizou o folclore e a épica do seu povo. Em cima: retirada da guarnição polonesa do Kremlin, durante o levantamento russo de 1612.

Nas Estepes da Ásia Central *é uma obra sinfónica de Boródine que pertence a uma série encomendada a vários músicos russos para celebrar o vigésimo quinto aniversário da subida ao trono do czar Alexandre II. Foi a única obra que Boródine compôs rapidamente, depois de uma afetuosa visita de Liszt, a quem a partitura é dedicada «com veneração». À direita: uma típica caravana atravessa a vasta solidão das estepes.*

neira como se recria uma atmosfera — a implacabilidade do deserto representada por um mi agudo dos violinos, que regressa ao longo da peça emergindo dela. Não há nada de anedótico neste descritivismo, mas sim uma imagem ideal e sentimental que corresponde a um ambiente muito preciso e que, segundo o autor referido, nos mostra de novo o positivismo da idéia de Boródine.

Música de câmara

No campo da música de câmara, devemos destacar os quartetos de cordas n.º 1, em lá maior, e n.º 2, em ré maior, convencionais na forma mas de um lirismo muito direto e fácil, que explora habilmente os recursos polifônicos. Trata-se das primeiras obras do gênero — excetuando as tentativas de Rimski — que se escreveram na Rússia. Por isso, embora tenham muito sabor local no campo temático, no formal apresentam uma grande influência do Ocidente e, mais precisamente, de Beethoven. Mas Boródine não se limitou a seguir a estrutura ou o plano dos últimos quartetos do músico alemão. Utilizou-os, apenas, como ponto de partida para criar uma linguagem própria que, curiosamente, anuncia — os dois quartetos são de 1877 e 1885, respectivamente — Debussy e Ravel. Calvocoressi sublinha o cunho impressionista de alguns fragmentos do quarteto em lá maior, cujo *scherzo* possui um trio com passagens em harmônicos que antecipa processos muito característicos dos autores franceses.

Música vocal

A produção de *lieder* de Boródine merece uma especial atenção. As suas canções para voz e piano formam um pequeno, embora rico, universo musical. Todas elas revelam uma grande perfeição de escrita, facilidade de exposição, clareza de linhas e beleza melódica. Neste sentido, diferem das de Mussorgski — embora coincidam em alguns aspectos, como a utilização do canto popular e o emprego da modalidade —, as quais têm sempre maior valor contrastante, dramático, e maior problemática. Boródine é mais chão, mais superficial, se se quiser, mas não se lhe pode negar um intenso lirismo. Um dos motivos por que

Novosti

não calou mais fundo neste campo foi a pouca preocupação que teve com a base literária, poética. Há dois traços freqüentes nas suas canções: por um lado, o amor e o optimismo, presentes em quase todas; por outro, a intuição para criar as harmonias mais apropriadas. Já em *A Bela Atormentada* (de 1850, embora publicada em 1867), com violoncelo obrigado, imaginou a aplicação de um intervalo dissonante de segunda, acentuado pela utilização da síncopa — outro prenúncio de Debussy. Este processo foi empregado de forma mais notória em *A Falsa Nota* (ou *Dissonância*), curiosa canção «epigramática» sobre um irônico texto de Heine. É uma canção trocista, reveladora da veia humorística do autor, que teve a oportunidade de se espraiar em maior medida no quarteto vocal sem acompanhamento intitulado *Serenata de Quatro Cavalheiros a Uma Dama*. A variedade destas composições breves, de estilos diversos, revela-se numa análise sumária do seu conteúdo: uma balada dramática *(O Mar)*, um canto épico *(Canção do Bosque Sombrio)*, um epigrama *(A Falsa Nota)*, uma melodia árabe *(Melodia Árabe)*, uma canção humorística *(Orgulho)*, embora sem a fina ironia de *A Falsa Nota*, etc.

Ao repertório das canções de Boródine pertencem O Mar, *a mais ambiciosa das suas baladas — em cima, partitura — e* Canção do Bosque Sombrio, *cujo espírito é captado pela fotografia da direita.*

Obras de piano

Pelo contrário, pouco se tem a dizer do piano de Boródine: compôs escassas obras e de interesse mínimo. Talvez se possa referir a *Pequena Suíte*, escrita entre 1878 e 1885, e formada por sete andamentos *(No Convento, Intermezzo,* duas *Mazurcas, Rêverie, Sérénade* e *Nocturne)*. Trata-se de uma pequena composição dotada de inegável encanto.

Selmer

Catálogo de obras

MÚSICA ORQUESTRAL
Sinfonia n.º 1, em mi bemol maior (1862-1867) • Sinfonia n.º 2, em si menor (1869-1876) • *Nas Estepes da Ásia Central* (1880) • Sinfonia n.º 3, em lá menor (1882; 1886-1887).

MÚSICA DE CÂMARA
Concerto em ré maior-ré menor, de flauta e piano (1847) • Trio em sol maior, 2 violinos e violoncelo (1847) • Trio em sol maior, 2 violinos e violoncelo (c. 1850-1860) • Quarteto em ré maior, flauta, oboé, violeta e violoncelo (1852-1856) • Quinteto de cordas em fá menor (1853-1854) • Grande trio em dó maior, 2 violinos e violoncelo (c. 1860) • Sonata de violoncelo em dó menor (1860) • Sexteto de cordas em ré menor (1860-1861) • Trio com piano em ré maior (1860-1861) • Quinteto de piano em dó menor (1862) • Quarteto de cordas n.º 1, em lá menor (1862) • Quarteto de cordas n.º 2, em ré maior (1881) • *Scherzo* em ré maior (1882) • Serenata *alla spagnola*, em ré menor (1886).

MÚSICA VOCAL
Ópera
Bogatiri (V. A. Krilof, 1867) • *A Noiva do Czar* (Boródine-L. A. Mey) • *Mlada*, ato IV (V. A. Krilof-S. A. Gedeonof) • *O Príncipe Igor* (Boródine-V. V. Stassof, 1890).

Canções
Deus Misericordioso (1852-1855) • *A Bela Sereia*, com violoncelo obrigado (H. Heine, c. 1854) • *A Princesa Adormecida* (A. Boródine, 1868) • *A Princesa do Mar* (A. Boródine, 1868) • *A Falsa Nota* (A. Boródine, 1868) • *O Mar* (A. Boródine, 1870) • *Serenata de Quatro Cavalheiros a Uma Dama* (A. Boródine, c. 1870) • *Melodia Árabe* (1881) • *Orgulho* (A. K. Tolstoi, 1884-1885) • *Septain* (G. Collin, 1885).

MÚSICA INSTRUMENTAL
Piano
Polca *Hélène*, em ré menor, piano a 4 mãos (1843) • Fantasia sobre um tema de Hummel (c. 1849) • *Le Courant*, estudo (c. 1849) • *Adagio Patetico*, em lá bemol maior (c. 1849) • *Scherzo*, em si bemol menor (1852) • *Allegretto*, em ré bemol maior, piano a 4 mãos (1861) • Tarantela, em ré maior, piano a 4 mãos (1862) • Polca, marcha fúnebre, réquiem e mazurca, piano a 3 mãos (c. 1874-1878) • Pequena suíte (1885) • *Scherzo*, em lá bemol maior (1885).

Cronologia

F. M. Dostojewski

Rodion Raskolnikoff
(Schuld und Sühne)

Roman in zwei Teilen

Erster Teil

München und Leipzig
R. Piper & Co.
1908

Capa da edição alemã de Crime e Castigo, *de Dostoievski.*

A Dança, escultura de Carpeaux (1827-1875) na Ópera de Paris.

A Aparição, um dos óleos que Moreau dedicou ao tema de Salomé.

Cena de Espectros, *de Henrik Ibsen (1828-1906), por E. Munch.*

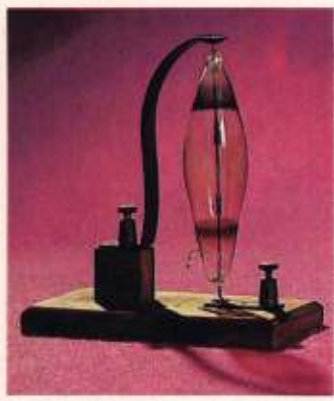
Ano	Música	Literatura	Arte
1866	n. Busoni e Satie Offenbach: *A Vida Parisiense*	Dostoievski: *Crime e Castigo* *Daudet: Cartas do Meu Moinho* Verlaine: *Poemas Saturnianos*	Manet: *O Tocador de Pífaro* Monet: *Almoço ao Ar Livre*
1867	n. Granados e Toscanini Liszt: *Missa da Coroação* Smetana: *A Noiva Vendida* J. Strauss: *O Danúbio Azul* Verdi: *Don Carlos*	Coster: *Lenda de Ulenspiegel* Manuel Tamayo: *Um Drama Novo*	Degas: *Rose Adelaide de Gas*
1868	n. Viana da Mota m. Rossini Wagner: *Os Mestres Cantores* Brahms: *Um Réquiem Alemão*	Dostoievski: *O Idiota*	Fortuny: *O Vicariato (1868-1870)* Manet: *Retrato de Zola* Labrouste: Biblioteca Nacional (Paris)
1869	m. Berlioz e Dargomijski n. Albert Roussel Wagner: *O Ouro do Reno* Flaubert: *A Educação Sentimental* Tchaikovski: *Romeu e Julieta*	Verlaine: *Festas Galantes* Lautréamont: *Chants de Maldoror* Verne: *20 000 Léguas Submarinas* Flaubert: A Educação Sentimental	Corot: *Mulher da Pérola* J. B. Carpeaux: *A Dança* Manet: *Almoço no Estúdio*
1870	n. Florent Schmidt, G. Lekeu e Fr. Lehar Wagner: *A Valquíria* Carlos Gomes: *O Guarani*	Verne: *A Ilha Misteriosa*	Millais: *Adolescência de Raleigh*
1871	Verdi: *Aida* Brahms: *Schicksalslied*	Zola: *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) Rimbaud: *Le bateau ivre* José de Alencar: *O Tronco do Ipê*	Monet: *Moinho em Harlém* Pissarro: *Route de Louveciennes*
1872	n. Scriábine e Vaughan Williams Bizet: *A Arlesiana* Brahms: *Triumphlied*	Andersen: *Contos* (1835-1872) José Hernández: *Martín Fiero* Alfredo Taunay: *Inocência*	Victor Meirelles: *A Batalha do Riachuelo* Monet: *Impression, Soleil Levant* Pissarro: *O Lavadouro de Pontoise* Degas: *A Aula de Dança* Soares dos Reis: *O Desterrado*
1873	n. Rachmaninof, Reger e Roger-Ducasse C. Franck: *Redenção* Verdi: *Réquiem* Lalo: *Sinfonia Espanhola*	Verne: *A Volta ao Mundo em 80 Dias* Pérez-Galdós: *Episódios Nacionais* (1873-1912) Rimbaud: *Uma Temporada no Inferno*	Cézanne: *A Casa do Enforcado* Pissarro: *Auto-Retrato*
1874	n. Schönberg e Ives Mussorgski: *Boris Godunof, Quadros de Uma Exposição* Bruckner: *Sinfonia Romântica* Verdi: *Missa de Réquiem* Grieg: *Peer Gynt*	Verlaine: *Romances sem Palavras* Valera: *Pepita Jiménez* Alarcón: *O Tricórnio* Machado de Assis: *A Mão e a Luva* José de Alencar: *A Guerra dos Mascates*	Manet: *Na Barca* Renoir: *A Moça Despida ao Sol*
1875	n. Ravel Bizet: *Carmen* m. Bizet	Bernardo de Guimarães: *A Escrava Isaura*	
1876	n. Falla e Casals Wagner: *O Anel do Nibelungo* Brahms: 1.ª sinfonia Tchaikovski: *O Lago dos Cisnes* Ponchielli: *A Gioconda*	Mark Twain: *As Aventuras de Tom Sawyer* Mallarmé: *A Sesta de Um Fauno* Castro Alves: *A Cachoeira de Paulo Afonso* Machado de Assis: *Helena*	Renoir: *Baile no Moulin de la Galette* Sisley: *A Inundação de Port-Marly* G. Moreau: *A Aparição*
1877	n. Dohnanyi Brahms: 2.ª sinfonia Saint-Saëns: *Sansão e Dalila*	Tolstoi: *Ana Karenina* (1875-1877) Verdaguer: *A Atlântida* Henry James: *O Americano* Zola: *A Taberna*	Monet: *A Estação de Saint-Lazare* (1877-1878) Rodin: *A Idade de Bronze* Degas: *Aux Ambassadeurs*
1878	Dvořák: *Danças Eslavas* Brahms: *Concerto de Violino* Bruckner: 5.ª sinfonia	Collodi: *Aventuras de Pinóquio* Henry James: *Daisy Miller*	Sisley: *A Neve em Louveciennes*
1879	n. Respighi Tchaikovski: *Eugenio Oneguin* Smetana: *A Minha Pátria*	Ibsen: *Casa de Bonecas*	Degas: *Corrida de Amadores*
1880	n. Bloch e Pizzetti m. Offenbach Fauré: *Balada*	Dostoievski: *Os Irmãos Karamazof* Wallace: *Ben-Hur* Machado de Assis: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*	Rodin: *O Pensador* Renoir: *Almoço dos Canotiers*
1881	n. Bartók, Enesco e Miaskovski m. Mussorgski Offenbach: *Os Contos de Hoffmann* Rimski-Korsakof: *Snegurochka*	Aluízio Azevedo: *O Mulato* Maupassant: *Contos e Romances* Echegaray: *O Grande Galeote* Rossetti: *Baladas e Sonetos* Ibsen: *Espectros*	Manet: *O Bar des Folies-Bergère* Puvis de Chavannes: *O Pobre Pescador*
1882	n. Stravinsky, Turina, Kodály Wagner: *Parsifal* Brahms: quinteto de cordas n.º 1	José Martí: *Ismaelillo*	Eiffel: Viaduto do Garabit Soria e Mata: Projeto de «Cidade Linear» Columbano: *Concerto de Amadores*

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Von Helmhotz: *Manual de Óptica Fisiológica* (1856-1866)	Áustria cede o Veneto à Itália Prússia anexa quatro estados da Alemanha do Norte	Dinamite (Nobel) Torpedo (Whitehead)	1866
Marx: *O Capital* Lister: *Sobre o Princípio Anti-Séptico*	Brasil: inauguração da Estrada de Ferro Santos a Jundiaí Portugal: promulgação do Código Civil e abolição da pena de morte México: fuzilamento de Maximiliano I	Tratamento anti-séptico das feridas (Lister) Dínamo (Siemens) Cimento armado (Monier)	1867
Mendeleiev: *Elementos de Química*	Sarmiento (Argentina) Espanha: revolução de 1868 Japão: abolição dos privilégios feudais	Primeira exposição aeronáutica, Londres	1868
	U. S. Grant (EUA) Concílio Vaticano I (1869-1870) A França ocupa Saigon Portugal: extinção definitiva da escravatura nos domínios portugueses	Inauguração do canal de Suez Fototipia (Albert)	1869
Taine: *Da Inteligência*	Antonio Guzmán (Venezuela) Guerra Franco-Prussiana Fim da Guerra do Paraguai As tropas italianas ocupam Roma		1870 1
Nietzsche: *A Origem da Tragédia* Darwin: *A Descendência do Homem* Antero de Quental: *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*	Guilherme I (Alemanha) Unificação da Alemanha Comuna insurrecional de Paris Amadeu I (Espanha)	Placa fotográfica de gelatino-brometo de prata Inauguração do Royal Albert Hall	1871 I
Charcot: *Lições sobre Doenças do Sistema Nervoso*	Primeiro recenseamento da população brasileira Liga dos três imperadores Japão: modernização do exército Brasil: fundação do Partido Republicano Paulista		1872
Maxwell: *Tratado sobre Eletricidade e Magnetismo* Bakunine: *O Estado e a Anarquia*	Primeira república espanhola Guerra anglo-ashanti na Costa do Ouro Brasil: Primeiro Congresso Republicano, Itu (S. Paulo)		1873
Brentano: *A Psicologia do Ponto de Vista Empírico* W. Wundt: *Princípios de Psicologia Fisiológica*	Afonso XII (Espanha) Início da emigração italiana para o Brasil Espanha: levantamento de Martínez Campos, que proclama Afonso XII rei Disraeli: primeiro-ministro inglês	Primeira exposição impressionista, Paris Brasil: criação da Escola Politécnica	1874
Nietzsche: *Humano, Demasiado Humano*	Constituição francesa Primeiro partido socialista português: o Partido Operário Socialista	Inauguração do Palais Garnier, atual sede da Ópera de Paris	1875
Herbert Spencer: *Princípios de Sociologia* Wallace: *A Distribuição Geográfica dos Animais*	Porfírio Díaz (México) Espanha: uma nova constituição instaura a monarquia constitucional	Bell inventa o telefone Motor de quatro tempos (Otto) Inauguração do Festpielhaus em Bayreuth Brasil: Fundação da Academia de Belas-Artes da Bahia	1876
Brasil: Miguel Lemos, *Primeiros Ensaios Positivistas*	Vitória, imperatriz da Índia Guerra russo-turca Violenta seca assola o Nordeste Brasileiro	Stanley atravessa a África (1874-1877) Edison: o microfone e o fonógrafo	1877
Engels: *Anti-Dühring* Berthelot: *A Síntese Química*	Leão XIII, papa Congresso de Berlim Brasil: Congresso Agrícola do Recife	Síntese do índigo (Bayer) Iluminação pública elétrica em Lisboa	1878
Frege: *Escrita Conceptual* Pasteur: *As Vacinas* Treitshke: *História da Alemanha*	África do Sul: guerra anglo-zulu Guerra Chile-Bolívia: A Bolívia perde a saída para o mar	Locomotiva elétrica (Siemens) Lâmpada incandescente (Edison)	1879
Menéndez Pelayo: *História dos Heterodoxos Espanhóis*	Brasil: Revolta do Vintém, Rio de Janeiro Roca (Argentina) Taiti converte-se em colônia francesa	Alessandro Volta constrói a primeira pilha elétrica Portugal: tricentenário de Camões	1880
H. Poincaré: *Sobre a Teoria das Funções Fuchsianas*	Alexandre III (Rússia) Protetorado francês sobre Tunes Brasil: criação da Sociedade Central de Imigração	Inicia-se o canal do Panamá Stanley funda Léopoldville Carros elétricos (Berlim)	1881
	Tripla Aliança (Alemanha, Áustria-Hungria, Itália) Os franceses tomam Hanói Os italianos instalam-se na Eritréia	Bacilo da tuberculose (Koch) Fundação do Concertgebouw de Amsterdam	1882

Visita de Francisco José I, para inaugurar o canal de Suez.

Aula do Dr. Jean-Martin Charcot (1825-1893) na Salpêtrière.

O general Porfírio Díaz (1830-1915), num óleo de J. Cusachs (1901).



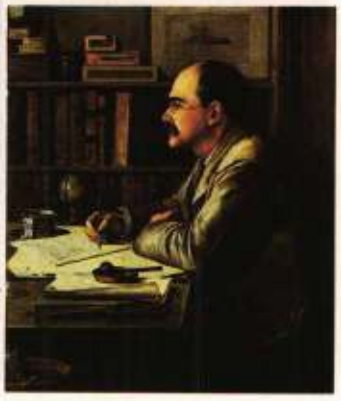
Lâmpadas incandescentes de Swan (1878) e de Edison (1879).

Cronologia

As Grandes Banhistas, *quadro de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919).*

Ilustração de Juan Llimona para A Regente, *de Clarín (1852-1901).*

A Torre Eiffel de Paris, vista do Campo de Marte.



Retrato de Rudyard Kipling (1865-1936) da autoria de E. Burne-Jones.

Ano	Música	Literatura	Arte
1883	m. Wagner n. Webern, Casella e Bax Franck: *O Caçador Maldito* Brahms: 3.ª sinfonia Chabrier: *Espanha*	R. L. Stevenson: *A Ilha do Tesouro* Castro Alves: *Os Escravos*	Seurat: *Une baignade à Asnières* Monet: *As Ninfas*
1884	m. Smetana Massenet: *Manon* Debussy: *O Filho Pródigo*	Mark Twain: *As Aventuras de Huckleberry Finn* R. de Castro: *Nas Margens do Sar*	Rodin: *Os Burgueses de Calais* (1884-1886) Gaudi: *Sagrada Familia* (1884-1926)
1885	n. Alban Berg e Varèse Brahms: 4.ª sinfonia, quinteto com clarinete Franck: *Variações Sinfónicas* Bruckner: 8.ª sinfonia	Clarin: *A Regente* (1884-1885) Verlaine: *Antes e Agora*	W. de Baron Jenney: primeiro arranha-céus Renoir: *As Grandes Banhistas* Van Gogh: *Aldeões Comendo Batatas* Rodin: *A Aurora*
1886	m. Liszt n. Esplá e Arthur Rubinstein Chabrier: *Gwendoline* Fauré: *Réquiem*	R. L. Stevenson: *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* Pardo Bazán: *Os Paços de Ulloa* Rimbaud: *Illuminations*	Rodin: *O Beijo* Cézanne: *Baía Vista do Estaque* Burne-Jones: *O Rei Cofetua e a Mendiga*
1887	n. Heitor Villa-Lobos m. Boródine Verdi: *Otelo* Debussy: *La demoiselle élue* Rimski-Korsakof: *Capricho Espanhol*	Pérez Galdós: *Fortunata e Jacinta* (1886-1887)	Van Gogh: *O Café de Noite* Seurat: *La Parade de Cirque, Les Poseuses* Arnold Boecklin: *A Sereia*
1888	n. Durey Debussy: *Dois Arabescos* Mahler: sinfonia *Titã* Franck: sinfonia em ré menor Rimski-Korsakof: *A Grande Páscoa Russa*	Silvio Romero: *História da Literatura Brasileira* Tchekof: *A estepe* Strindberg: *Miss Julia* Ruben Darío: *Azul* Eça de Queirós: *Os Maias* Olavo Bilac: *Poesias* Raul Pompéia: *O Ateneu*	Toulouse-Lautrec: *A Amazona do Circo Fernando* Van Gogh: *O Quarto de Van Gogh* Gauguin: *Visão depois do Sermão*
1889	R. Strauss: *Don Juan* Rimski-Korsakof: *Xerazade*	Palácio Valdés: *A Irmã San Sulpício* Jerome K. Jerome: *Três Homens Num Barco*	Sullivan: Auditório de Chicago Eiffel: Torre Eiffel (1877-1889) Gauguin: *O Cristo Amarelo*
1890	m. C. Franck n. F. Martin, B. Martinu e Luis de Freitas Branco Boródine: *O Príncipe Igor* Barbieri: *Cancioneiro Musical dos Séculos XV e XVI* Mascagni: *Cavalleria rusticana*	O. Wilde: *O Retrato de Dorian Gray* Knut Hamsun: *Fome* Aluízio Azevedo: *O Cortiço*	Van Gogh: *Campo de Trigo com Bando de Corvos* Cézanne: *Cesto de Maçãs* Odilon Redon: *Os Olhos Fechados*
1891	m. Délibes n. Prokofief Dvořák: trio *Dumky* R. Strauss: *Morte e Transfiguração*	Padre Coloma: *Pequeñeces* José Martí: *Versos Simples* S. Lagerlof: *A Saga de Gösta Berling*	Gauguin: *Rua de Tahiti*
1892	n. Milhaud e Honegger m. Lalo Debussy: *Prelúdio à Sesta de Um Fauno* (primeira versão) Tchaikovski: *Quebra-Nozes* Leoncavallo: *Pagliacci*	C. B. Shaw: *Casas de Viúvos*	Monet: *As Catedrais* (1892-1894) Cézanne: *Os Jogadores de Cartas* (1890-1892) Gauguin: *Ta Matete*
1893	n. F. Mompou m. Gounod e Tchaikovski Verdi: *Falstaff* Dvořák: sinfonia *Do Novo Mundo* Tchaikovski: sinfonia *Patética*	D'Annunzio: *Poema Paradisíaco* Maeterlink: *Pelléas et Mélisande* Blasco Ibañez: *Contos Valencianos* Cruz e Souza: *Broquéis* (versos) e *Missal* (prosa)	Munch: *O Grito* Von Stuck: *O Seio* Zuloaga: *El botero*
1894	n. Vogel m. Chabrier, Lekeu e Anton Rubinstein Debussy: *Prelúdio à Sesta de Um Fauno* (segunda versão) Bretón: *La verbena de la Paloma* Mahler: 2.ª sinfonia	D'Annunzio: *O Triunfo da Morte* R. Kipling: *O Livro da Selva* Sienkiewicz: *Quo Vadis?* O. Wilde: *Salomé*	Rousseau: *A Guerra* Toulouse-Lautrec: *Salon de la rue des Moulins* Sorolla: *Y aún dicen que el pescado es caro!*
1895	n. Hindemith, Orff, Schilinger R. Strauss: *Till Eulenspiegel* Albéniz: *Pepita Jiménez* Viana da Mota: sinfonia *A Pátria*	Thomas Hardy: *Judas, o Obscuro* Pereda: *Peñas arriba*	Toulouse-Lautrec: *O Baile da Goulue, A Palhaça Cha-U-Kao* Cézanne: *Banhistas* Horta: Hotel Solvay (1895-1900)
1896	m. Bruckner e Carlos Gomes Puccini: *La bohème* Brahms: *Cantos Sérios* Bruckner: 9.ª sinfonia	Renard: *Histórias Naturais* Angel Guimera: *Terra Baixa* Tchekof: *A Gaivota*	Horta: Casa do Povo, Bruxelas (1896-1899) Gauguin: *Nave Mahana*
1897	m. Brahms R. Strauss: *D. Quixote* Dukas: *O Aprendiz de Feiticeiro* Rimski-Korsakof: *Sadko*	Bram Stoker: *Drácula* Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac* Ganivet: *Idearium Espanhol*	Rousseau: *A Cigana Adormecida* Rodin: *Monumento a Balzac* James Ensor: *A Morte e as Máscaras*

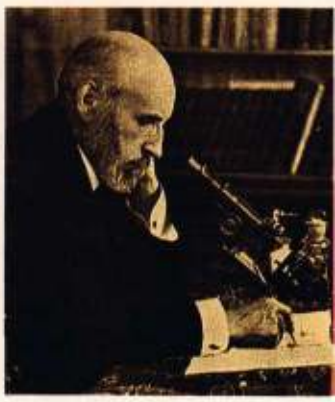
Cronologia

Filosofia, ciência religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Dilthey: *Introdução às Ciências do Espírito* Capistrano de Abreu: *O Descobrimento do Brasil e seu Desenvolvimento no Século XVI* (1883)	Inglaterra: leis sobre segurança social	Metralhadora (Maxim) Inauguração da Metropolitan Opera House, de Nova Iorque	1883
	Brasil: extinção da escravidão nas Províncias do Ceará e do Amazonas Joaquin Crespo (Venezuela)	Máquina de composição tipográfica (Mergenthaler) Os portugueses Capelo e Ivens atravessam a África	1884
Nietzsche: *Assim Falou Zaratustra*	Morre Afonso XII de Portugal A Conferência de Berlim divide a África pelas potências ocidentais O Estado do Congo, propriedade privada de Leopoldo II	Automóvel de gasolina (Daimler-Benz) Vacina contra a raiva (Pasteur)	1885
	Brasil: fundação da Sociedade Promotora da Imigração Afonso XIII (Espanha)		1886
Brasil: a Igreja declara-se oficialmente a favor da abolição da escravidão	França cria a União Indochinesa Acordo secreto russo-alemão	Primeiro gramofone (Berliner)	1887
			1887
Nietzsche: *O Caso Wagner*	Guilherme II (Alemanha) Espanha: fundação da UGT Brasil: Lei Áurea, fim da escravidão (13 de maio)	Ondas eletromagnéticas (Hertz) Película fotográfica (Eastman-Goodwin) Pneu (Dunlop)	1888
Bergson: *Ensaio sobre os Dados Imediatos*	Brasil: República e Estado Federal II Internacional	Submarino acionado por um motor elétrico (Peral)	1889
Marshall: *Princípios de Economia*	Alemanha: demissão de Bismarck Independência do Luxemburgo Criação de Sikkin Ultimatum inglês a Portugal e grande movimento de indignação nacional. Nasce *A Portuguesa*, que virá a ser o hino nacional em 1911	Clément Ader, com o *Edo*, consegue levantar, voar e aterrar	1890
Leão XIII: enciclica *Rerum Novarum*	Conquista da Rodésia por Cecil Rhodes (1888-1891)	Inauguração do Carnegie Hall, de Nova Iorque	1891
H. Poincaré: *Novos Métodos da Mecânica Celeste*	Rio de Janeiro: greve dos ferroviários da Central do Brasil	Primeira central automática de telégrafo (Indiana, EUA) Primeira fibra sintética	1892
Blondel: *A Ação*	Aliança franco-russa	Henry Ford lança o seu primeiro automóvel Soro antidiftérico (Behring)	1893
	O Brasil rompe com Portugal Nicolau II (Rússia) Assassínio do presidente francês Sadi Carnot Guerra russa-japonesa (1894-1895) Brasil: início da Rebelião de Canudos, chefiada pelo fanático religioso Antônio Conselheiro contra o regime republicano e a favor da monarquia.	Bacilo da peste (Kitasato)	1894
Émil Durkheim: *As Regras do Método Sociológico* Lorentz: *Teoria dos Fenômenos Elétricos e Ópticos*	Cuba: «Grito de Baire»; morte de José Martí Assassínio da imperatriz Isabel em Genebra	Os Lumière inventam o cinema Telegrafia sem fios de Marconi Raios X (Röntgen)	1895
Herzl: *O Estado Judeu*	Derrota italiana na Etiópia	Primeiros Jogos Olímpicos modernos Becquerel descobre a radioatividade	1896
Ramón y Cajal: *Textura do Sistema Nervoso* (1897-1904)	Assassínio de Cánovas Primeiro congresso sionista Brasil: destruição do Arraial de Canudos e morte dos revoltosos	Primeiro motor Diesel Fundação da Academia Brasileira de Letras	1897

Pasteur no Laboratório *(1885), do pintor finlandês Edelfet.*

O imperador Guilherme II durante manobras militares.

Primeira máquina de projeção manual dos irmãos Lumière (1895).



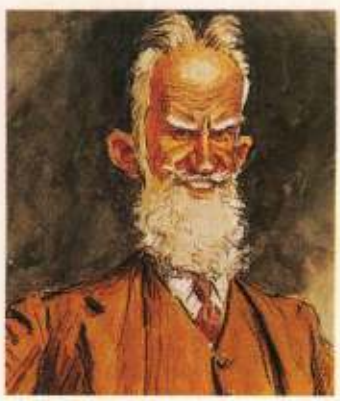
Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) trabalhando no seu laboratório.

Cronologia

William B. Yeats (1865-1939), num retrato de Augustus John.

Entrada de uma estação do Metro de Paris, obra de Héctor Guimard.

Les Demoiselles d'Avignon *(1907), óleo de Picasso (1881-1973).*



Retrato de George Shaw (1861-1945), por B. Partridge.

Ano	Música	Literatura	Arte
1898	n. Gershwin Eitner: *Quellen-Lexicon*	H. G. Wells: *A Guerra dos Mundos* Blasco-Ibáñez: *La barraca* Sampaio Bruno: *O Brasil Mental*	Odilon Redon: *O Ciclope* Gaudi: *Parque Güell (1898-1914)*
1899	n. Auric, Poulenc, Chávez Ravel: *Pavana para Uma Infanta Defunta* Sibelius: *Finlândia* Schönberg: *Noite Transfigurada* Alfredo Keil: *Serrana*	O. Wilde: *A Importância de se Chamar Ernesto* Yeats: *O Vento entre os Juncos*	Sullivan: Armazéns Carson, Pierie and Scott, Chicago Ferdinand Hodler: *O Dia* Guimar: Entradas do Metro (Paris)
1900	n. Copland, Weil e Křenek Charpentier: *Luisa* Schönberg: *Gurrelieder* Puccini: *Tosca* Mahler: 4.ª sinfonia	Conrad: *Lord Jim* Tolstoi: *Ressurreição*	Maillol: *Eva* Wright: Hickox House
1901	n. H. Sauguet m. Verdi	Tchekof: *As Três Irmãs* Eça de Queirós: *A Cidade e as Serras* Mann: *Os Buddenbrooks*	Maillol: *O Mediterrâneo* Karl Schwabe: *Casamento do Poeta e da Musa*
1902	n. J. Rodrigo Debussy: *Pelléas et Mélisande* Mahler: 5.ª sinfonia	Conan Doyle: *O Cão dos Baskerville* Gorki: *O Baixo Mundo* Euclides da Cunha: *Os Sertões* Graça Aranha: *Canaã*	Maillol: *A Noite* (1902-1906)
1903	n. Khatchaturian m. Hugo Wolf Schönberg: *Pelléas et Mélisande*		Howard: Cidade-Jardim de Lerchworth Picasso: *A Vida*
1904	n. Dallapicola m. Dvořák Riemann: *História da Música* Puccini: *Madama Butterfly* Mahler: 6.ª sinfonia	Pio Baroja: *A Busca*	Mackintosh: Escola de Scotland Street Otto Wagner: Caixa econômica, Viena Vlaminck: *Rua de Marly-le-Roi*
1905	n. Jolivet Falla: *A Vida Breve* R. Strauss: *Salomé* Albéniz: *Iberia* (1905-1908) Debussy: *La mer* Lehár: *A Viúva Alegre*	Rubén Dario: *Cantos de Vida e Esperança* Azorín: *Los pueblos*	Matisse: *Cage aus fauves* Gaudi: *La pedrera* (1905-1910) Picasso: *Familia de Saltimbancos*
1906	n. Chostakovitch e F. Lopes Graça Schönberg: 1.ª sinfonia de câmara	Musil: *As Atribulações do Jovem Törless* Gorki: *A Mãe* Galswothy: *A Família Forsythe*	Picasso: *Les demoiselles d'Avignon* (1906-1907) Braque: *O Porto de Antuérpia* Klimt: *Frau Frika Riedler* Vlaminck: *As Árvores Vermelhas* Casas: *A Greve*
1907	m. Grieg e A. Keil Busoni: *Esboço de Uma Nova Estética de Música* A. Pirro: *Estética de J. S. Bach*	Yeats: *Deirdre* John M. Singe: *O Malandrinho do Oeste* Jacinto Benavente: *Os Interesses Criados*	Derrain: *Os Banhistas* Duchamps-Villon: *Tronco de Mulher* E. L. Kirchner: *Rua de Dresden*
1908	m. Rimski-Korsakof e Sarasate n. Oistrakh, Messiaen e Daniel-Lesur Ravel: *Ma mère l'oye; Gaspard de la Nuit*	Blasco Ibañez: *Sangue e Arena*	Chagall: *Nu em Vermelho* Klimt: *O Beijo* Domenech e Montaner: Palau de la Musica Catalana
1909	m. Albéniz Os bailados russos em Paris Schönberg: peças para orquestra, op. 16 Webern: andamentos para quartetos de cordas, op. 5	Valle Inclán: *Gerifaltes de Outrora* e *O Resplendor da Fogueira*	Marinetti: *Manifesto Futurista* Russolo: *Perfume* Leger: *Nus no Bosque*
1910	m. Balakiref n. P. Schaeffer Stravinsky: *O Pássaro de Fogo* Webern: *Peças para orquestra*, op. 6	Pérez de Ayala: *A. M. D. G.* Tagore: *Oferenda Lírica*	Kandinski: *Aguarela Abstrata* Adolf Loos: Casa Steiner, Viena Matisse: *A Dança* Boccioni: *A Cidade Levanta-se* José Malhoa: *O Fado*
1911	m. Mahler Debussy: *O Martírio de S. Sebastião* Stravisknу: *Petruska* Strauss: *O Cavaleiro da Rosa* Granados: *Goyescas*	Hoffmannsthal: *Jedermann* G. K. Chesterton: *A Inocência do Padre Brown* D'Ors: *A Bem Nascida* Lima Barreto: *Triste Fim de Policarpo Quaresma* Augusto dos Anjos: *Eu* (poesias)	Braque: *Homem com Guitarra* Delaunay: *Janelas Simultâneas* Carrat: *Funeral do Anarquista Gali*
1912	m. Massenet n. John Cage Schönberg: *Pierrot lunaire* Debussy: *Jogos* Ravel: *Daphnis et Chloé*	Paul Claudel: *A Anunciação a Maria* Bernard Shaw: *Pigmaleão* Antonio Machado: *Campos de Castela*	Braque: *Fruteira e Copo* Picabia: *Procissão em Sevilha* Balla: *Moça Correndo Numa Galeria*
1913	n. Britten Fauré: *Penélope* Stravinsky: *O Rito da Primavera* Roussel: *Festim da Aranha* Falla: *A Vida Breve*	D. H. Lawrence: *Filhos e Amantes* Alain Fournier: *Le Grand Meaulnes* Apollinaire: *Alcools*	Peusner: *Formas Abstratas* Duchamp: *Nu Descendo Uma Escada* Gropius: Fábrica Fagus (1911-1913)

Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Nietzche: *A Vontade do Poder*	França: Caso Dreyfus Brasil: Campos Sales eleito presidente da República.	Dirigível de Santos Dumont Rádio e polônio (Curie)	**1898**
Thorstein B. Veblen: *Teoria da Classe Ociosa* Madame Curie: *O Polônio e o Rádio* Haeckel: *Enigmas do Universo*	África do Sul: guerra anglo-bóer (1899-1902) Conferência da Haia Brasil: D. Luiz Galvez declara a independência do Estado do Acre (Norte do Brasil)		**1899**
Husserl: *Investigações Lógicas* Freud: *A Interpretação dos Sonhos*	Vitor Manuel III (Itália) China: expedição internacional contra os Boxers Itália: assassínio de Humberto I	Primeiros dirigíveis de Zeppelin	**1900**
Jullien: *Vercingétorix*	Inglaterra: morre a rainha Vitória Brasil: Rodrigues Alves assume a Presidência da República	Aparecimento nos EUA de um novo estilo musical: o *ragtime*	**1901**
Croce: *Estética*	Proclamação da República de Cuba Afonso XIII começa o seu reinado	Rússia: Transiberiano Freios de disco (Lanchester)	**1902**
Moore: *Principia ethica*	Pio X (papa) Cisão dos socialistas russos em bolcheviques e mencheviques	Primeiro vôo dos Wright	**1903**
	Guerra russo-japonesa (1904-1905) *Entente cordiale* (França-Grã-Bretanha) Organização da África Ocidental Francesa	Cromossomos (Boveri) Brasil: vacinação obrigatória contra a variola — revolta da vacina	**1904**
Max Weber: *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* Einstein: *Eletrodinâmica dos Corpos em Movimento*	Afonso Pena eleito presidente do Brasil Primeira revolução russa Derrota da Rússia pelo Japão Crise de Marrocos	Teoria da relatividade (Einstein) Hibernação artificial (Simson)	**1905**
Keiserling: *A Estrutura do Mundo*	Brasil: Afonso Pena assume a Presidência França: reabilitação de Dreyfus Conferência Interamericana no Rio de Janeiro	Baquelite (Baekeland)	**1906**
Bergson: *A Evolução Criadora* William James: *O Pragmatismo*	Triplice Entente: França, Grã-Bretanha e Rússia Brasil, Venezuela e Colômbia: tratados sobre as fronteiras	Paris organiza a primeira exposição cubista Hormigón colado (Edison)	**1907**
G. Sorel: *Reflexões sobre a Violência*	Estado Livre do Congo converte-se em Congo Belga Anexação da Bósnia-Herzegovina pela Áustria-Hungria Assassínio do rei de Portugal, D. Carlos I	Teoria quatridimensional (Minkowski) Papel de celofane Brasil: Exposição Nacional sobre o Centenário de Abertura dos Portos	**1908**
Charles Maurras: *Inquérito sobre a Monarquia* Lênine: *Materialismo e Empirocriticismo*	Alberto I, rei da Bélgica Semana Trágica de Barcelona Brasil: m. do presidente Afonso Pena	Borracha sintética (Hofman)	**1909**
	Jorge V (Inglaterra) Portugal: queda da monarquia; é proclamada a República Começa a revolução mexicana O Brasil reconhece o regime republicano português	Grupos Sanguíneos (Moss-Landsteiner) Lâmpada de néon (Claude)	**1910**
Franz Boas: *A Mente do Homem Primitivo*	Francisco Madero (México) Espanha: fundação da CNT Inglaterra: instituição dos seguros sociais China: abdicação do último imperador	O norueguês Amundsen chega ao Pólo Sul Tanque (Burstyn) Girobússula (Sperry)	**1911**
Rutherford: *Substâncias Radioativas e Suas Radiações*	Assassínio de Canalejas Primeira guerra dos Balcãs A Líbia é conquistada pela Itália	Estudo da genética humana (Lenz)	**1912**
Bertrand Russel: *Principia mathematica* (1910-1913) Freud: *Totem e Tabu* Unamuno: *Do Sentimento Trágico da Vida*	Poincaré, presidente da República Francesa Wilson (EUA) Segunda guerra dos Balcãs México: assassínio de Madero	Tubo termoelétrico (Meissner)	**1913**

Arquivo Salvat

Durante a guerra de Cuba, uma coluna chega a Pinar del Río.

Enciclopedia de Medicina, Biblioteca Salvat

Marie Curie inaugura na Sorbonne o seu curso sobre a radioatividade.

Albert Einstein (1879-1955), num retrato um pouco posterior a 1905.

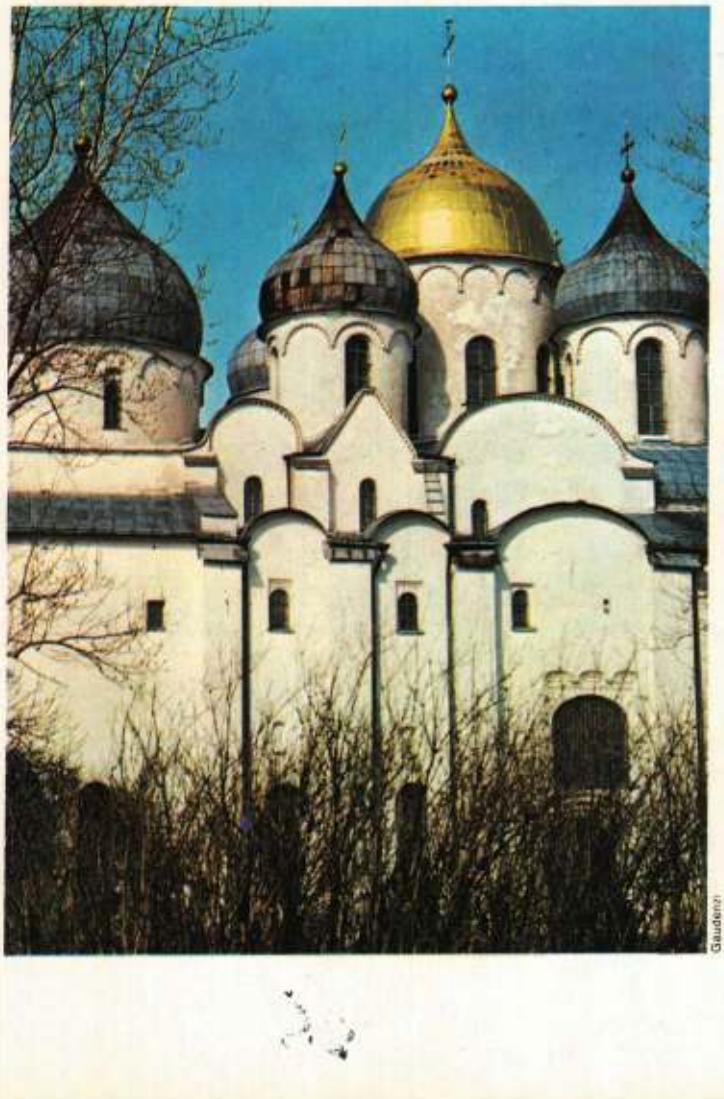
Página dos Principia mathematica, *que Russel escreveu com Whitehead.*

Perfil biográfico

Capítulo 10

Rimski-Korsakof, o músico marinheiro

Existe um documento precioso e imprescindível para conhecer a vida de Nikolai Rimski-Korsakof: o seu livro *A Minha Vida Musical,* que abarca desde o seu nascimento (1844) até 1906. Como o compositor morreu em 1908, a sua autobiografia é quase completa. No que respeita à sua obra musical, só compôs, depois de terminado o livro, uma ópera — *O Galo de Ouro.* Rimski escreveu sobre a sua vida de uma maneira simples e direta. As suas primeiras palavras são: «Vi a luz em Tikhvin, a 6 [18 segundo o calendário ocidental] de março de 1884.» O último parágrafo diz: «Até aqui chega a crônica da minha vida musical. Revela-se um pouco fragmentária, desigual nos pormenores, redigida em mau estilo, talvez demasiado insípida. Em compensação, tudo o que contém corresponde à verdade; só nisso assenta o seu interesse.» O músico data o seu escrito de Riva, lago de Garda, 22 de agosto de 1906.



Gaudenzi

Novosti

Embaixo, à esquerda: Igreja de Santa Sofia em Novgorod, cidade que fica perto do lago Ilmen, nas margens do rio Volgof, província a que pertencia Tikhvin, aldeia onde nasceu Rimski-Korsakof.

Em cima: casa natal do compositor. Nela viveu uma infância agradável e naquele ambiente feliz entregou-se pouco a pouco à música, a que dedicou a maior parte da sua vida.

Era uma temporada de descanso estival, com viagens pela Áustria, Suíça e Norte de Itália. É curioso que alguns biógrafos tenham contestado essa frase que assegura a fidelidade à verdade. Pois, embora o relato de Rimski-Korsakof contenha algumas inexatidões, não se devem nunca a má-fé mas a má memória.

Uma infância musical

Quando Nikolai nasceu, o pai, Andrei, estava já aposentado do seu cargo oficial e a mãe tinha 42 anos. O único irmão, Voin, tinha mais 22 anos e foi uma espécie de segundo pai para ele. Na família, havia outra personagem, seu tio Piotr, que influenciou o futuro músico; era um indivíduo excêntrico, de mentalidade infantil, que se preocupava com o bom ou mau funcionamento do correio, assistia aos ritos religiosos num mosteiro próximo e aprendia de cor as canções dos camponeses. Os cantos dos monges também impressionaram o pequeno Nikolai.

Em casa de Rimski-Korsakof, eram todos apreciadores de música. Além das canções populares que sua mãe e o tio Piotr cantavam, podiam ouvir-se as interpretações medíocres do pai, que tocava de ouvido no piano melodias de óperas e outras páginas fáceis. Nas suas memórias, o compositor fala da precocidade de uma criança predestinada para a música: «Antes dos 2 anos, já sabia distinguir as melodias que meu pai me cantava!» Não muito depois, com um pequeno tambor, marcava o ritmo da música que meu pai tocava no piano e, ainda que este mudasse repentinamente de *tempo,* se

apercebia e continuava a marcar fielmente. Depois, começou a tocar de ouvido, procurando inclusivamente as harmonias que lhe soavam melhor.

Aos 6 anos, Nikolai iniciou as suas primeiras lições. Uma vizinha já idosa encarregou-se de ensinar a Nikolai as regras musicais. Mas a criança não se preocupava com o compasso e resistia à disciplina. Na realidade, Rimski nunca chegou a ser um bom pianista.

A velha professora foi substituída por uma preceptora e esta pela filha de um vizinho, que, pela primeira vez, o pôs em contato com as obras de Beethoven. Mas o repertório continuava a consistir principalmente em fantasias fáceis sobre melodias de ópera italiana, francesa ou alemã. Em Tikhvin, não havia outros músicos, de modo que o pequeno Nikolai continuou a ignorar tudo acerca da arte dos sons, excepto os ensinamentos recebidos no círculo familiar. O que mais o impressionava eram as melodias religiosas do Mosteiro. E também, algo significativo, uns trechos de *A Vida pelo Czar*, de Glinka, que se encontravam entre a pouca música editada que havia em casa. Cedo começaram as tentativas de compor, realizadas em segredo.

Retratos de Andrei e Sophia, pais de Rimski-Korsakof. A vinda ao mundo do pequeno Nikolai representou, sem dúvida, para eles uma grande alegria e, ao mesmo tempo, uma séria preocupação quanto ao futuro da criança, já que os dois eram de idade madura.

No entanto, o futuro de Nikolai não suscitou problemas; a admiração que sentia pelo irmão mais velho, oficial de marinha, que lhe escrevia e lhe narrava aventuras de terras longínquas, levou-o a ingressar também na Armada.

Um jovem marinheiro

Aos 12 anos, Nikolai sairá só quatro vezes de Tikhvin, com uma única viagem importante a S. Petersburgo, para ver seu tio, almirante da Esquadra Imperial. Os Rimski-Korsakof pertenciam a uma família de militares e marinheiros. Voin, o irmão mais velho de Nikolai, navegava pelo Extremo Oriente e as suas cartas excitavam a sua imaginação e levavam-no a ler livros sobre o mar e a navegação e a aprender os termos náuticos. A vocação parecia clara. Nikolai devia ingressar na armada, ainda que Voin procurasse dissuadi-lo, dizendo-lhe que a carreira de marinheiro não era tão bonita quando se conhecia de perto. No entanto, Nikolai não desanimou, nem o pai se podia permitir ao luxo de procurar para o jovem outros destinos aristocráticos. Em julho de 1856, separou-se da mãe pela primeira vez e chegou a S. Petersburgo, a fim de ingressar na Escola Naval.

As cartas da Escola estão cheias de nostalgia da vida familiar, mas Nikolai foi um cadete bem comportado, embora nem por isso abandonasse a música: durante dois anos estudou piano com Ulich, um músico medíocre, e os fins-de-semana em casa de Golovine, amigo de Voin, permitiram-lhe ampliar os seus conhecimentos e gostos. Além disso, pôde ir ao teatro ver *Lucia di Lammermoor*, que causou nele uma grande impressão. Depois, viu *Der Freischütz*, de Weber, e outras de Meyerbeer. Mas o que o entusiasmava mais era a música de Glinka, especialmente *A Vida pelo Czar* e *Russlan e Liudmila*. Na temporada de 1859-1860, os concertos sinfônicos constituíram um novo motivo de admiração e de paixão para o jovem Rimski. Ouviu

Society for Cultural Relations with the USSR, Londres

Em cima: Rimski-Korsakof em 1856, fardado de cadete. Quando tinha apenas 12 anos, matriculou-se na Escola de Cadetes Navais. Foi a primeira separação familiar e representou uma dura prova para o pequeno.

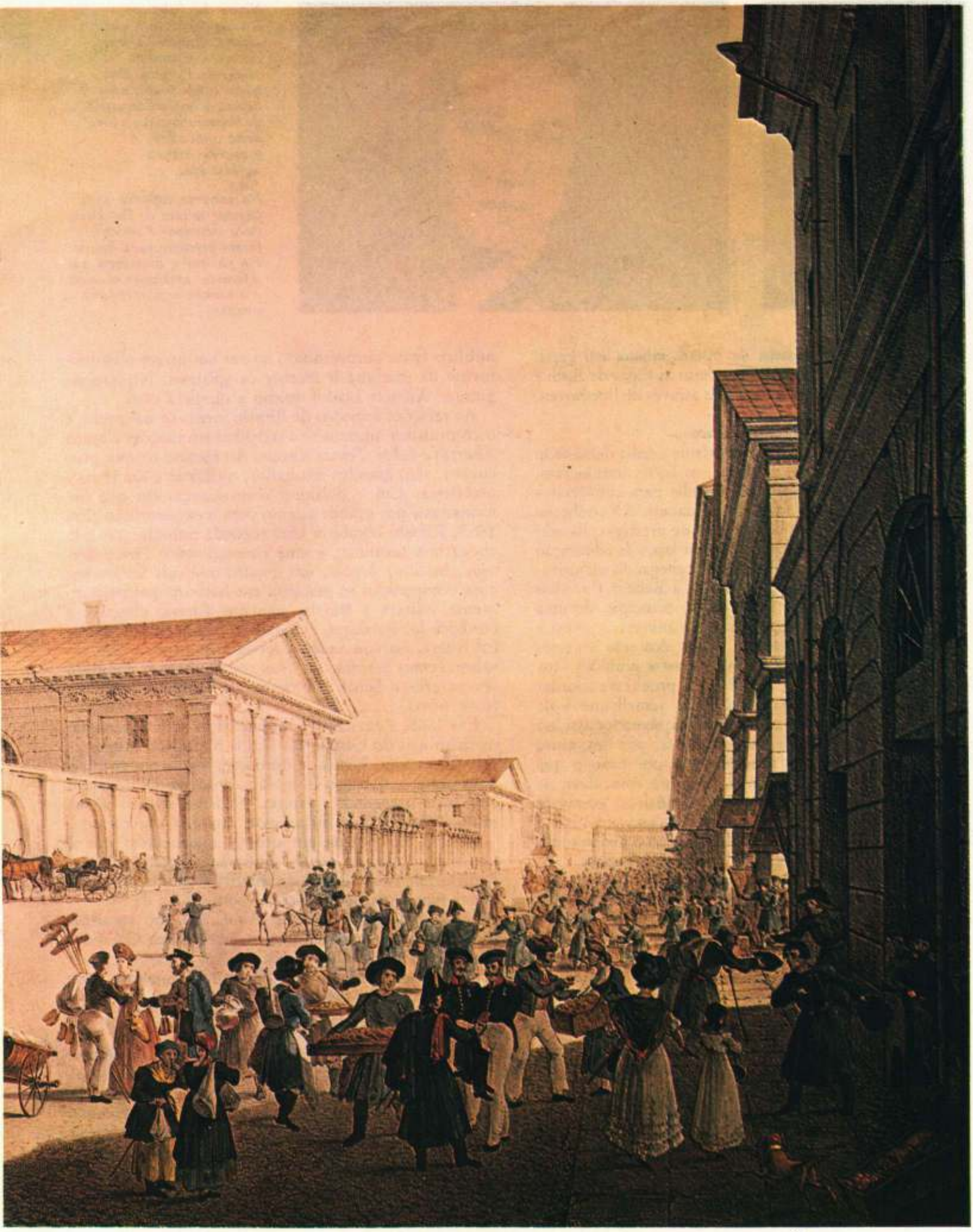
À direita: vista de uma rua de S. Petersburgo, em 1825. Nesta época, a cidade foi o centro do movimento dezembrista, que tentou instaurar um sistema constitucional contra o poder do czar.

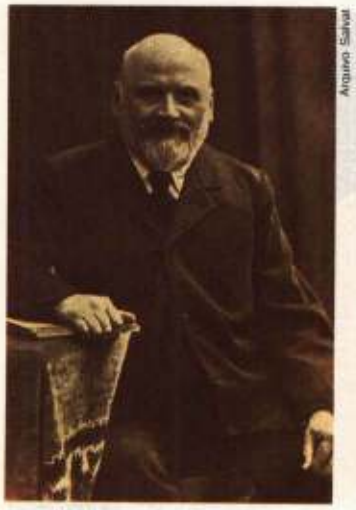
Arquivo Salvat

sinfonias de Beethoven e diversas obras de Mendelssohn. Também neste campo, as obras orquestrais de Glinka foram o maior motivo de entusiasmo. Começou a fazer transcrições do seu admirado Glinka e tentou a instrumentação da parte do piano. Por não se ter saído bem do assunto, visitou o editor para ver a partitura para orquestra. Só a compreendeu em parte, mas sentiu o seu encanto misterioso. Em *A Minha Vida Musical*, recorda que, naquela altura, «brincava com a música».

Em 1857, Voin regressou à Rússia e assumiu o comando de um navio-escola. Nikolai passou dois verões a bordo com o irmão. Em 1862, Voin foi nomeado diretor da Escola Naval.

Algum tempo antes, no outono de 1859, o incompetente Ulich tinha sido substituído como professor de Rimski por um bom pianista, Théodore Canille, que, além disso, era um grande admirador de Glinka. Nikolai estava fascinado com o seu novo professor. Partilhava com ele o entusiasmo por Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin e Meyerbeer. Não





Arquivo Salvat

Shark International

Numa das habituais tertúlias musicais a que assistia, Rimski-Korsakof conheceu a pianista Nadiejda Purgold, com quem casou poucos anos depois, e que influenciaria de maneira decisiva a obra deste compositor. À esquerda: retrato de Nadiejda.

No extremo esquerdo desta página: retrato de Balakiref, cujos conselhos e amizade foram preciosos para Rimski. Foi ele que o introduziu nos diferentes ambientes musicais e o animou constantemente a compor.

gostavam de Verdi, nem da ópera italiana em geral. Canille deu a conhecer ao seu aluno as fugas de Bach e introduziu-o nas formas musicais através de Beethoven.

A gestação do Grupo dos Cinco

Para o irmão mais velho, o estudante perdia demasiado tempo com a música; portanto, as lições terminaram. Mas as visitas ao domingo a Canille para conversar e tocar piano a quatro mãos continuaram. Ali conheceu Balakiref, que era um compositor de prestígio. Rimski chegou a estar ligado a Balakiref por laços de admiração e amizade, que depois afrouxaram, chegando inclusivamente à ruptura. Mostrou, então, a Balakiref as suas tentativas de compor, entre elas o princípio de uma sinfonia. O mestre ficou satisfeito e animou o jovem a continuar por esse caminho, apesar dos seus escassos conhecimentos. Assistia também a estas reuniões Modesto Mussorgski, que, aos 22 anos, procurava abordar a composição com uma preparação semelhante à de Rimski. César Cui foi também um freqüentador assíduo daquela tertúlia. Rimski encontrava-se, por fim, entre verdadeiros músicos e apaixonava-se por tudo o que conhecia. Todos os membros do grupo coincidiam na admiração e na aversão por outros músicos: gostavam sobretudo de Glinka e Schumann e rejeitavam Liszt e Wagner. Paralelamente, Balakiref iniciou o jovem cadete noutros âmbitos culturais exteriores à música.

Em abril de 1862, saiu da Escola Naval já guarda-marinha e foi destacado para a fragata *Almas*, que se preparava para um longo cruzeiro. Nos fins do outono, Balakiref, Cui e Canille despediram-se do seu jovem amigo e companheiro. O barco visitou a Inglaterra, onde esteve quatro meses. Embora não tivesse um piano a bordo, Rimski continuava a compor. De vez em quando, conseguia tocar em velhos instrumentos de algum pequeno café. A sinfonia avançava pouco a pouco. A viagem continuou pelos Estados Unidos e ao Rio de Janeiro. De regresso à Europa, o *Almas* visitou cidades italianas, francesas e espanholas. Em 1865, Rimski voltou a S. Petersburgo, onde entrou de novo em contato com Balakiref e o seu grupo, ao qual se juntara Alexandre Boródine. Balakiref fundara a Escola Livre de Música, que funcionava com êxito. Quando Rimski terminou a sinfonia em mi bemol menor, Balakiref estreou-a num dos seus concertos da Escola Livre. O público ficou surpreendido ao ver um jovem com uniforme da marinha ir receber os aplausos. No ano seguinte, Anatoli Liadof voltou a dirigir a obra.

As relações musicais de Rimski foram-se alargando, e o compositor animou-se a trabalhar em canções e numa *Abertura sobre Temas Russos*. Ao mesmo tempo, procurava, sem grandes resultados, melhorar a sua técnica pianística. Cui e Balakiref concordavam em que demonstrava um grande talento para a orquestração. Em 1867, Rimski começou uma segunda sinfonia, que não chegaria a terminar, e uma *Fantasia sobre Temas Sérvios*. Iniciou, depois, um quadro musical, *Sadko*, em cuja composição se inspirou em Berlioz, que recentemente visitara a Rússia, sem que Rimski chegasse a conhecê-lo. Balakiref, então diretor da Sociedade Musical Russa, estreou *Sadko* e tocou novamente a *Fantasia sobre Temas Sérvios*. As duas conseguiram o elogio do severo crítico Serof, habitualmente hostil a tudo o que fosse novo.

Em 1868, e em casa de Dargomijski, onde se reuniam os membros do Grupo dos Cinco (Balakiref, Mussorgski, César Cui, Rimski e Boródine), conheceu as irmãs Alexandra e Nadiejda Purgold, a primeira das quais era cantora e a segunda, pianista. Nadiejda tornou-se sua mulher em 1872 e influenciou muito a sua carreira.

Antar, um poema em quatro andamentos, que é também conhecido por 2.ª sinfonia, foi composto por Rimski em 1868; datam da mesma altura as primeiras idéias para uma ópera baseada num drama de Mey, *A Pskovita* ou *A Donzela de Pskof*. No ano seguinte, interrompeu o seu trabalho para instrumentar *O Convidado de Pedra*, de Dargomijski. Uma interpretação de *Sadko* levou Serof a escrever que Rimski-Korsakof era o único músico do Grupo dotado de talento.

Professor de composição

Um dia de 1874, Rimski recebeu a visita do novo diretor do Conservatório de S. Petersburgo, que lhe fez uma proposta inesperada: a cátedra de composição e instrumentação e a direção da cadeira de orquestração com um ordenado de 1000 rublos. Não obstante os seus êxitos, o compositor estava plenamente consciente das suas limitações: sabia muito pouco de harmonia e desconhecia até a terminologia básica; na verdade, era um instintivo com sorte. Mas, apesar disso, aceitou e, ainda que, ao

princípio, passasse por alguns apuros, estudou com afinco para poder ser digno do seu lugar e não só chegou a ser o maior professor de composição que a Rússia tinha produzido como foi muito estimado pelos seus discípulos, dos quais vários — Glazunof, Arenski e, mais tarde, Stravinsky e Respighi — se tornaram ilustres.

Nesse ano, morreu o seu irmão Voin, na Itália, e Nikolai foi enviado a este país para se ocupar da trasladação do cadáver. Este acontecimento teve grandes conseqüências, pois o músico conquistou as boas graças do ministro da Marinha, que, dois anos depois, criou um novo cargo para ele, com um bom ordenado: o de inspetor das bandas navais. Graças a ele, os deveres militares de Rimski tornaram-se bastante cómodos. No entanto, deve dizer-se, em favor do músico, que procurou cumprir a sua missão, o que se notou no bom funcionamento dos conjuntos da Armada.

O trabalho pedagógico no Conservatório e na Escola Livre, em cuja direção sucedeu a Balakiref, produziu um efeito negativo na obra de Rimski, já que se dedicou a exercícios acadêmicos, a escrever fugas e a corrigir as suas harmonias livres, com um sentido professoral. Os amigos consideravam-no um «traidor», mas ele, imperturbável, estudava e interpretava Bach e Händel.

A personalidade musical do compositor voltou a aflorar com a ópera *Noite de Maio*, terminada em 1878. Um ano depois, dirigiu, na Sociedade Musical Russa, obras suas e outras de Boródine e Mussorgski. *Noite de Maio* foi estreada em 1880 com um êxito relativo, mas que animou o autor a escrever outra ópera, *A Donzela de Neve*, baseada num tema fantástico e que foi apresentada em 1882, altura em que Rimski estava trabalhando na osquestração da ópera *Kovanchtchina*, de Mussorgski. Quando terminou este trabalho, voltou à produção própria, escrevendo o concerto de piano, inspirado num tema russo mas de estrutura tirada claramente de Liszt.

A plenitude

Em 1882, Rimski deixou a direção da Escola Livre, que foi reassumida por Balakiref. Os dois músicos voltaram a trabalhar juntos de novo, a partir de 1883, na Capela Imperial. Pouco depois, o velho ministro da Marinha, que favorecera Rimski, foi exonerado do seu cargo. Assim, desapareceu o posto de inspetor das bandas navais e o artista viu-se finalmente desligado de todos os vínculos com a vida militar. O círculo de companheiros desfazia-se. Mussorgski já tinha morrido, Cui mostrava desinteresse e Balakiref inclinava-se para atividades religiosas. Só Boródine e Stassof visitavam Rimski, que tinha uma nova tertúlia, freqüentada pelos seus ex-alunos. Este círculo encontrou um mecenas, Mitrofan Petrovich Belaief, músico amador que participava na música de câmara que se interpretava entre amigos. A presença de Belaief foi fundamental. Este começou a editar obras musicais em Leipzig e, em seguida, fundou uma editora. Em 1884, alugou uma sala e contratou a orquestra da Ópera. Um ano depois, organizou os Concertos Sinfônicos Russos, de que Rimski foi conselheiro e diretor. Esta foi a origem das suas grandes obras sinfônicas: *Capricho Espanhol*, *A Grande Páscoa Russa*

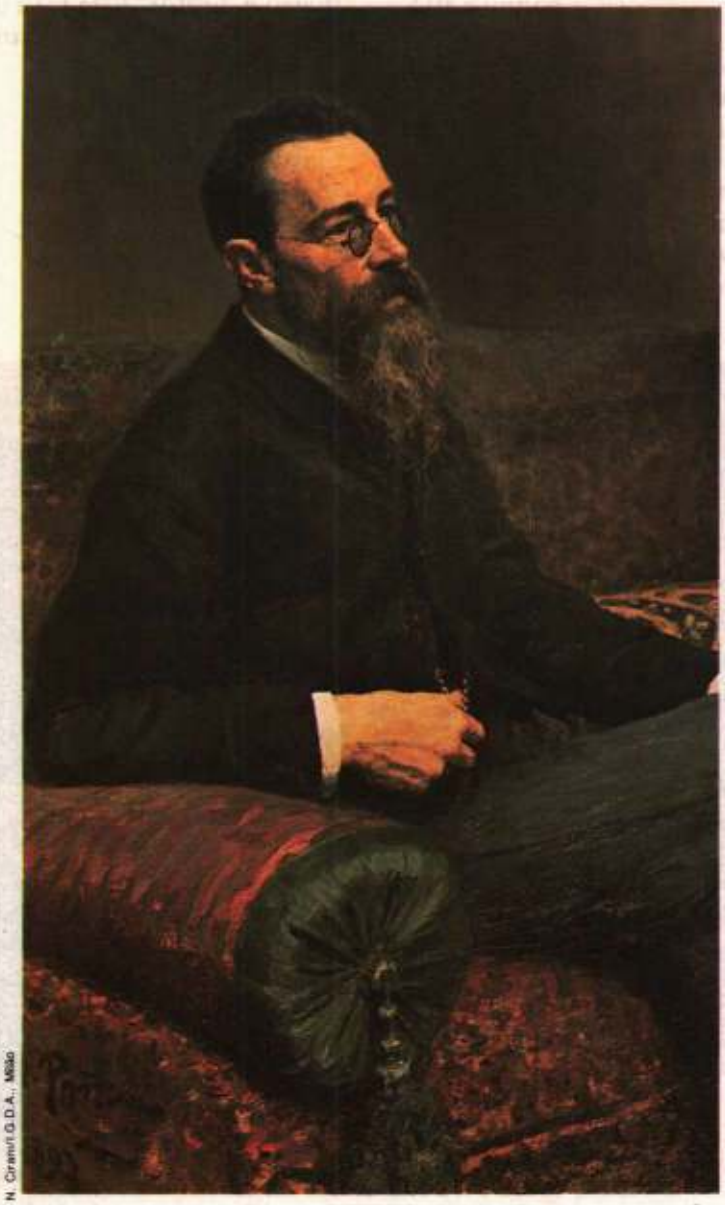
Em 1871, Rimski-Korsakof foi proposto para o lugar de catedrático de composição do Conservatório de S. Petersburgo. Embora hesitasse em aceitar, consciente de que sua formação musical tivera uma base pouco sólida, realizou um trabalho notável e foi muito estimado pelos seus alunos. Embaixo: grupo de discípulos à volta de Rimski-Korsakof. Junto dele, à sua direita, Glazunof, um dos continuadores do Grupo dos Cinco.

Society for Cultural Relations with the USSR, Londres

64

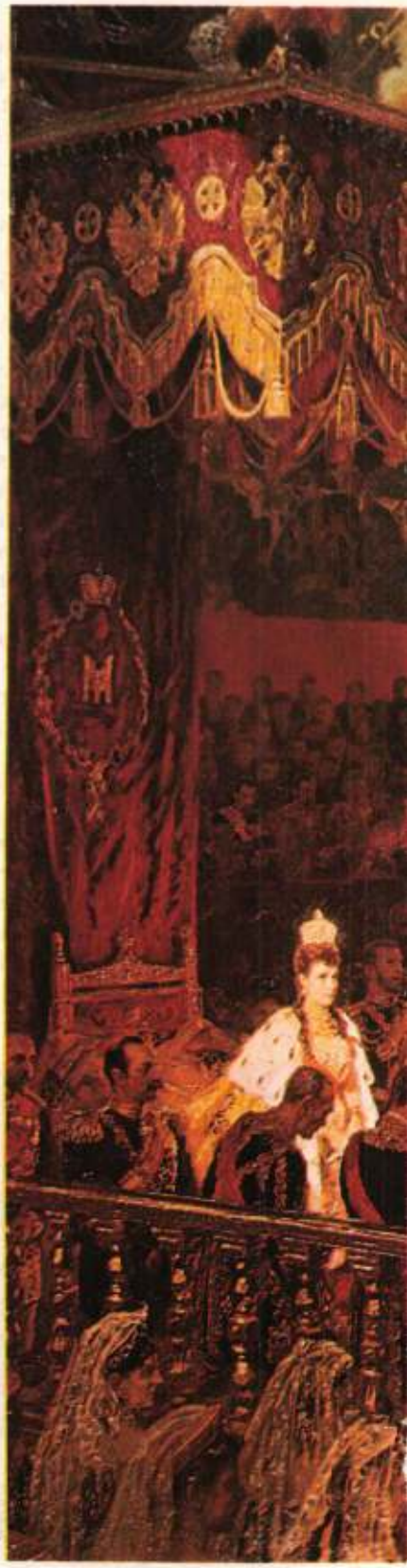
Society for Cultural Relations with the USSR, Londres

A preocupação com a formação dos seus jovens discípulos foi constante em Rimski-Korsakof. Por isso, dedicou grande interesse às aulas que deu no Conservatório. Os seus esforços foram coroados de êxito, já que vários dos seus alunos chegaram a ser grandes figuras. Em cima: Rimski-Korsakof (centro esquerda) com o casal Steinberg, e, nos dois extremos, Stravinsky, um dos seus mais brilhantes alunos, e a mulher deste.



N. Cramm/G.D.A., Milão

À direita: retrato de Rimski-Korsakof pintado por Ilya Repine (1844-1930), também autor do célebre retrato de Mussorgski e de vários quadros sobre a vida do povo russo.



Arquivo Salvat

Em cima: coroação de Nicolau II da Rússia, na catedral de Onspenski, em Moscou. O seu reinado foi recheado de acontecimentos funestos, que acabariam de maneira dramática. Em 1917, rebentou a Revolução que foi causa da sua morte e da de sua família em 1918.

e *Xerazade*, compostas em 1887, a primeira, e em 1888, as outras duas, e estreadas pelo próprio autor.

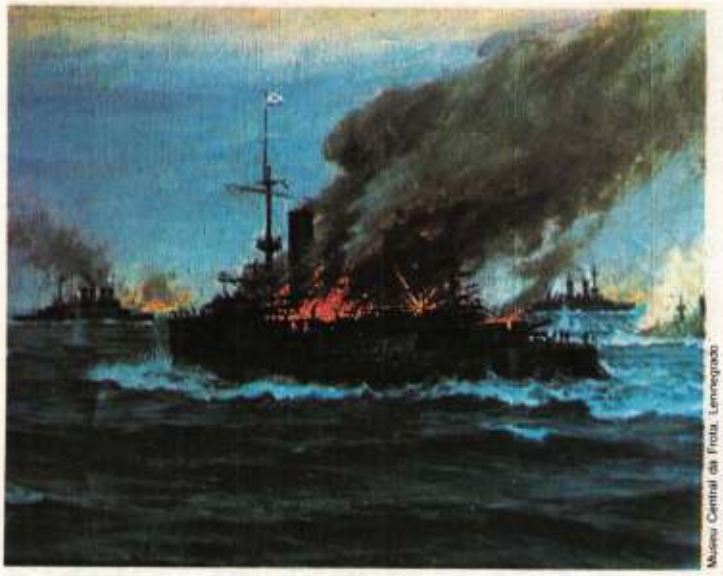
Por outro lado, Boródine morrera em 1887. E aquilo que fizera em relação a Mussorgski — terminar e orquestrar algumas das suas obras — fez também Rimski para *O Príncipe Igor*, de Boródine, desta vez com a ajuda de Glazunof.

Em 1888, uma companhia de ópera alemã visitou S. Petersburgo e apresentou, pela primeira vez na Rússia, a Tetralogia de Wagner. Rimski e Glazunof assistiram aos ensaios e representações e não deixaram de se sentir influenciados por aquele maravilhoso Wagner da última época. Rimski reconheceu essa influência e passou a utilizar a orquestra de maneira diferente.

No verão de 1889, visitou Paris para dirigir dois concertos de música russa financiados por Belaief. Na

Capítulo 11

O melhor orquestrador russo



Museu Central da Frota, Leninegrado

Em cima: batalha naval de Tsuxima (1905). Nela se defrontaram as esquadras japonesa e russa, tendo a primeira infligido à segunda uma derrota decisiva e total.

capital francesa decorria a Exposição Universal e o músico sentiu-se impressionado pelo ambiente da cidade, embora não tanto pelos seus colegas franceses — Délibes, Massenet, Messager —, que não apreciava demasiado. Em compensação, foi muito diferente o efeito que lhe causaram os músicos belgas, numa viagem a Bruxelas. Esta foi uma época difícil para Rimski, devido à perda do filho mais novo e à doença da filha Macha, de 2 anos de idade, a qual viria também a falecer.

Só em 1894, Rimski retomou o seu trabalho de composição com a ópera *Noite de Natal*, sobre um tema de Gogol. Tchaikovski, que escrevera uma ópera sobre este mesmo assunto, tinha morrido um ano antes. Rimski dirigiu um concerto em sua memória, pois tinham-nos unido muitos laços de amizade e mútua admiração. Um ano depois, escreveu outra ópera, *Sadko*, em que aproveitou alguns temas já utilizados no poema do mesmo título. Fazendo gala de uma atividade incessante, Rimski escreveu a ópera *Mozart e Salieri* em 1897, a que se seguiram outras obras importantes.

Belaief morreu em 1903. No testamento, encarregou Rimski, Glazunof e Liadof da administração da sua grande fortuna, dedicada à música. Em 1905, Rimski foi expulso do Conservatório de S. Petersburgo, por se ter unido aos estudantes nos seus protestos contra o autoritarismo do diretor. O movimento transformou-se numa verdadeira revolução. Perseguido, Rimski chegou a orquestrar uma canção revolucionária, *Dubinuska*. No verão do ano seguinte, terminou as suas memórias, e, assim que chegou a S. Petersburgo, começou os esboços da sua última obra, *O Galo de Ouro*, sobre o conto em que Puchkine satirizava os czares e a aristocracia. Cansado de homenagens, o músico recusou a nomeação de doutor *honoris causa* pela Universidade de Oxford.

O Galo de Ouro foi proibido pela censura e só se representou depois da morte do seu autor. Uma angina de peito pôs termo à vida do grande artista, em 21 de junho de 1908, na sua residência de verão de Liubensk. Foi sepultado em S. Petersburgo. □

Desde que passou a dominar o seu ofício, o mundo orquestral de Rimski passou a estar influenciado pela procura do colorido orquestral e pelo virtuosismo técnico. Nikolai Rimski-Korsakof é, sem dúvida, um dos grandes orquestradores da história. O conjunto de instrumentos não tinha segredos para ele. Graças a isto e a uma inspiração que procurava por vezes a atração do exótico e sempre a linha melódica, não é de estranhar que as suas obras exercessem um fascínio especial sobre o público.

É curioso referir que a música orquestral de Rimski é influenciada por alguns românticos e por Glinka. Não tinha outros recursos. *O Anel do Nibelungo*, de Wagner, só se estreou na Rússia em 1888, data em que Rimski já compusera as suas obras sinfónicas mais importantes. Só depois disso se pôde sentir arrastado pela nova riqueza da orquestração wagneriana.

Obras orquestrais

Quando ainda estudava na Escola Naval e não tinha decidido dedicar-se inteiramente à música, Rimski abordou a composição de uma sinfonia. Esta obra de juventude, inspirada diretamente nos exemplos do grande sinfonismo romântico, foi muito bem acolhida quando se estreou, em 1865, sob a direção de Balakiref. César Cui saudou-a como «a primeira sinfonia russa». Isso não era exato, uma vez que Glinka e Anton Rubinstein já antes tinham composto obras nesta forma clássica. No entanto, o entusiasmo de Cui é compreensível; foi um homem que sempre lutou pela criação de uma verdadeira escola nacional que se apoiasse na ópera e na música sinfónica e que combatesse os temas e as músicas estrangeiras.

A sinfonia demorou bastante a ser terminada devido às viagens de Rimski como guarda-marinha. Compunha no barco, sem piano, o que, por vezes, o induziu a abandonar a tarefa, mas Balakiref animou-o sempre. Rimski nunca ficou contente com a sua 1.ª sinfonia e retocou-a, muitos anos depois, mudando-lhe até a tonalidade — de mi bemol para mi menor — quando já dominava todos os segredos da sua arte.

No inverno de 1867, Balakiref e Mussorgski, bons conhecedores da literatura russa, aconselharam Rimski a escrever uma obra inspirando-se no conto fantástico de Senkovski, que tinha por título *Antar*. O compositor sentiu-se atraído pela história do guerreiro árabe Antar, que se retira para o deserto onde salva uma gazela de uma ave de rapina; a gazela, que é uma fada, concede a Antar os três dons ou prazeres da vida: o da vingança, o do poder e o do amor.

O compositor utilizou, para esta obra, algumas melodias árabes procedentes de uma coleção que Borodine possuía. Dargomijski forneceu-lhe o tema principal do quarto andamento. De início, Rimski pôs à obra o título de 2.ª sinfonia. Depois, dando-se conta de que a sua forma não correspondia aos moldes clássicos, chamou-lhe *Suíte Sinfónica*. Todavia, a composição posterior de uma 3.ª sinfonia demonstra que a primeira idéia persistiu na mente do autor. *Antar* é uma obra onde não se detectam influências claras. Em relação à produção imediatamente anterior — o poema *Sadko* —, esta sinfonia ou suíte representa um passo importante no aspeto técnico.

No seu livro autobiográfico *A Minha Vida Musical*, Rimski costuma estender-se sobre a gênese, as vicissitu-

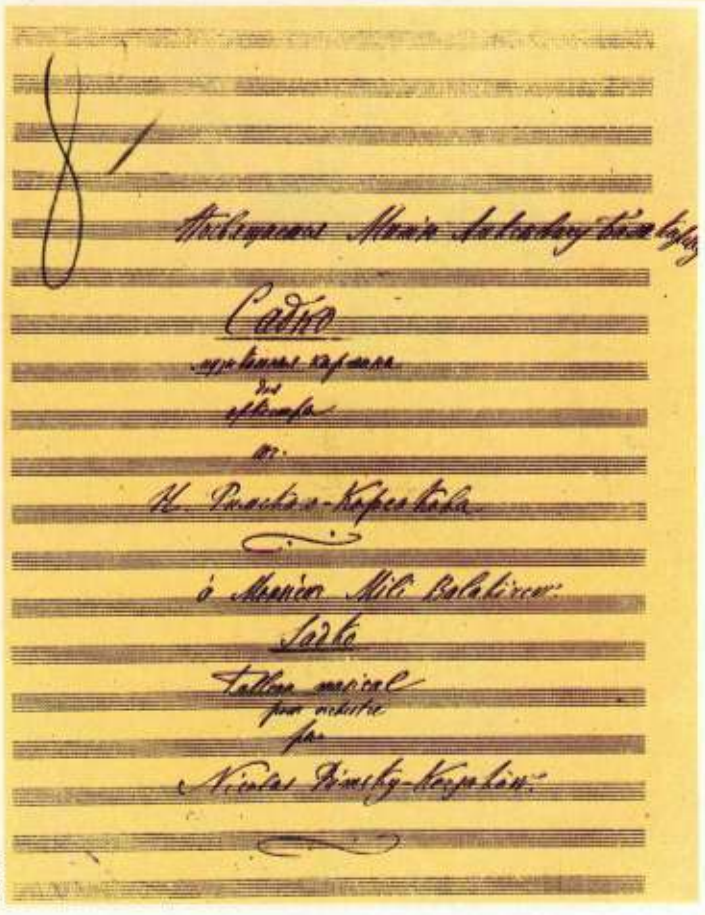
des, a estréia e a sorte de todas e cada uma das suas obras. Nesse aspecto, a 3.ª sinfonia em dó maior, de que o autor deixou muito poucos dados, é uma exceção. Nada diz acerca da sua apresentação nem do seu acolhimento por parte do público. Rimski começou esta sinfonia em 1873, não pelo primeiro andamento, mas pelo segundo, um *scherzo*, para o qual utilizou uma página escrita anteriormente. Trabalhou com dificuldade, esforçando-se por dominar o contraponto e evitar o ambiente livre de outras obras, uma vez que, segundo confessou, ainda estava pouco versado nos segredos académicos e o desenvolvimento dos temas ainda lhe levantava dificuldades.

Dez anos depois, transformou, reformou e reorquestrou esta sinfonia, quando escrevia o seu *Manual de Harmonia*. Se a primeira forma da obra é fruto de uma luta entre a livre inspiração e a maturidade técnica, a versão definitiva é o resultado de um trabalho realizado numa época de plenitude criadora. Na 3.ª sinfonia, Rimski-Korsakof tentou cingir-se à forma tradicional sem, no entanto, se afastar da sua linha de músico brilhante e preocupado com o colorido.

Um quarteto sobre temas populares foi a origem da *Sinfonieta sobre Temas Russos*, que terminou e reviu entre 1880 e 1884. Outras obras sinfônicas de Rimski-Korsakof são a *Abertura*

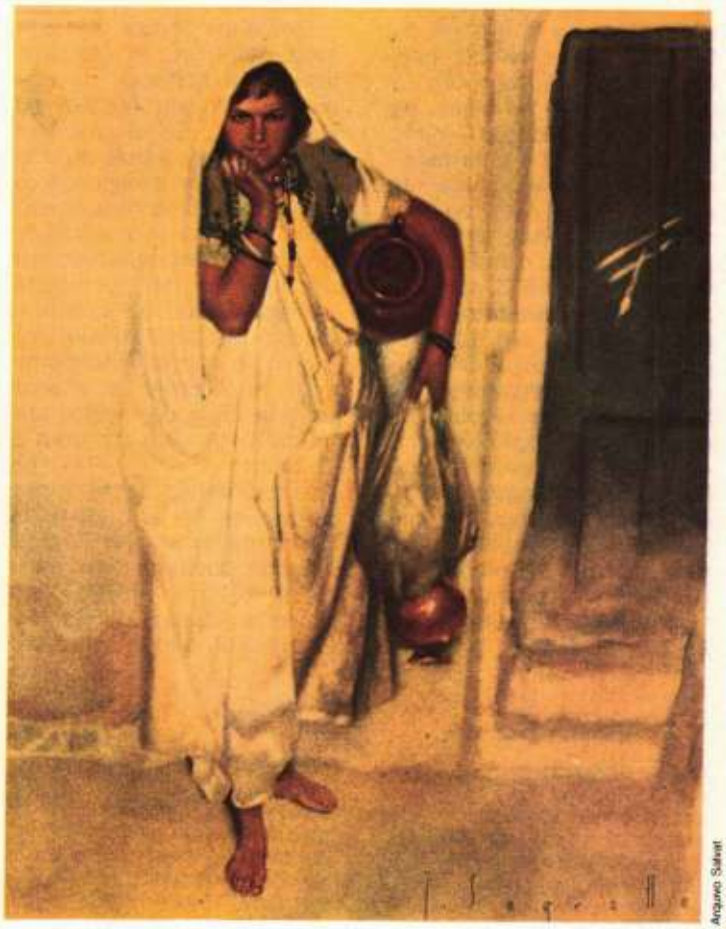
Muitas obras de Rimski-Korsakof inspiraram-se em temas populares russos. Embaixo, Procissão, *quadro de Ilya Repine, de grande força expressiva.*

À direita: primeira página de Sadko, *poema ou quadro musical que Rimski-Korsakof dedicou ao seu professor Balakiref. Existem três versões desta obra, escritas em 1867, 1869 e 1892.*


Novosti

Novosti

Biblioteca da Ópera, Paris/Giancarlo Costa



Arquivo Salvat

sobre Temas Russos, o poema *Sadko*, a *Fantasia sobre Temas Sérvios*, o concerto de piano composto também sobre um tema russo, em 1882-1883, e o *Epitáfio*, em memória de Belaief.

Mas as obras que deram celebridade mundial ao autor foram *Capricho Espanhol*, a abertura *A Grande Páscoa Russa* e a suite *Xerazade*. Também não devem esquecer-se as suítes que realizou com páginas de óperas suas.

Em 1886, Rimski-Korsakof, com o apoio incondicional e entusiástico de Belaief, autêntico mecenas a quem a difusão da música russa muito deve, organizou uma nova sociedade musical, os Concertos Sinfônicos Russos, em que dirigia a programação e parte das interpretações. O trabalho contínuo e a facilidade da estréia deram origem às mais conseguidas e aplaudidas obras sinfônicas do compositor.

Assim nasceu, em primeiro lugar, o *Capricho Espanhol*, obra cheia de fantasia, cujos temas, embora por vezes se tenham dito outras coisas, são tipicamente espanhóis e se encontram todos, com os mesmos títulos, em *Os Cantos e Danças Populares de Espanha*, compilados por José Inzenga, que o músico pôde comprar quando a fragata *Almas* aportou em Espanha. Essas melodias estão tratadas de forma muito direta, com um desenvolvimento simples. O mais surpreendente no *Capricho Espanhol* é a orquestra, a verdadeira inspiração de instrumentador de que Rimski faz alarde. Dando-se conta das dificuldades de interpretação, o compositor dedicou a obra a todos os componentes da orquestra que a estreou, os quais, cheios de entusiasmo, o aplaudiam nos ensaios. Nas primeiras edições, aparece a lista completa daqueles homens que contribuíram para o seu primeiro grande êxito. O *Capricho Espanhol* foi repetido no dia da estréia. Quando viu a partitura, Tchaikovski saudou Rimski como o melhor orquestrador da sua época. É inútil a discussão sobre se o autor quis ou não fazer música espanhola. O compositor utilizou alguns temas que lhe chamaram a atenção e em que pensou, com razão, que se poderia inspirar para escrever uma música luminosa e de efeito.

No inverno de 1887, Rimski-Korsakof teve a idéia de escrever uma grande obra orquestral sobre os contos de *As Mil e Uma Noites* e uma abertura sobre temas litúrgicos da igreja ortodoxa. Chegou o verão e, num tranqüilo local de repouso, trabalhou depressa e com êxito. Traçou um plano que não correspondia precisamente a contos determinados da grande coleção oriental, mas, sobretudo, a cenas ou sugestões. Na obra não há verdadeiros temas associados à idéia poética. Na maior parte dos casos, os temas que podem ter o caráter de *leitmotiv* são matéria estritamente musical que serve para a elaboração sinfônica. O motivo que se mantém com um sentido mais contínuo é o da fantástica narradora Xerazade. A doce voz da sultana é representada pelo violino solista.

A intenção do autor ao compor *Xerazade* foi, segundo ele próprio confessou, obter uma série de figuras de caleidoscópio, algumas cenas orientais brilhantes, trabalhando o material sonoro muito livremente. Na segunda edição, suprimiu as indicações que figuravam no início de cada andamento, pois destinavam-se apenas a canalizar a fantasia do ouvinte e a indicar o caminho que a sua seguira. Todavia, estas indicações, que referem o plano primitivo da obra, mantiveram-se nos programas: «O Mar e o Barco de Simbad», «A Fantástica História do Príncipe Kalender», «O Jovem Príncipe e a Jovem Princesa», «Festa em Bagdad» e «O Naufrágio contra o Rochedo Coroado por Um Guerreiro de Bronze».

A Grande Páscoa Russa é a terceira das obras importantes escritas para os concertos de Belaief. O compositor chamou abertura a esta obra e é-o no sentido de pequeno poema sinfônico, no estilo das de Beethoven e Mendelssohn. Nesta página, Rimski utilizou os temas litúrgicos da igreja ortodoxa, tal como noutras composições suas tinha incluído temas folclóricos. O brilho orquestral, o aproveitamento máximo dos timbres e o colorido são os elementos que distinguem esta música, escrita para maior valorização sinfônica. A última obra sinfônica de Rimski-Korsakof intitula-se *Dubinuska* e está muito relacionada com a vida

No extremo esquerdo da página anterior: figurino para o célebre Capricho Espanhol, *composição em que Rimski-Korsakof nos dá a sua interpretação própria de um tema do folclore ibérico. A orquestração, que foi uma das facetas mais geniais do compositor, assume nesta obra um grau de beleza notável.*

Xerazade é uma das mais conhecidas obras de Rimski-Korsakof. Esta suite sinfônica foi escrita com uma prodigiosa habilidade técnica. Nela conseguiu evocar um mundo oriental de fábulas maravilhosas. À direita: figurinos da obra, desenhados por Leão Bakst.

À esquerda: ilustração para As Mil e Uma Noites, *por José Segrelles (1885-1969), pintor valenciano que, na sua primeira fase, tomou parte no modernismo e cujas características evidenciou nas suas linhas curvas. Rimski-Korsakof utilizaria o tema dos contos de* As Mil e Uma Noites *para a sua suíte sinfônica* Xerazade.

Biblioteca da Ópera Paris/Giancarlo Costa

política do autor. Em 1905, os estudantes do Conservatório de S. Petersburgo provocaram agitações revolucionárias. Quando as autoridades os ameaçaram com a expulsão, Rimski pôs-se ao lado deles e foi considerado pela polícia como um dirigente dos jovens, tendo sido destituído da sua cadeira de composição. Seguindo o seu exemplo, outros professores demitiram-se e Rimski converteu-se em mais uma vítima intelectual da repressão czarista. Para desafiar os que o perseguiam o músico escreveu, com sua grande mestria orquestral, a adaptação de um canto revolucionário que, como é natural, foi proibida, tal como todas as obras do autor. Por seu lado, Glazunof orquestrara o *Canto dos Barqueiros do Volga.* Todavia, a proibição não durou muito tempo e *Dubinuska* não tardou a poder ser interpretada publicamente.

Música de teatro

Os contos, as lendas e todo o mundo maravilhoso de seres sobrenaturais em que a literatura russa é tão rica constituem algo de verdadeiramente essencial na produção operística de Rimski-Korsakof. Ao contrário de alguns contemporâneos seus, Rimski necessitava, para a sua inspiração, do incentivo da fantasia, por vezes exaltada e outras infantil. No entanto, já se sublinhou que, sob esta aparente ingenuidade, se esconde, freqüentemente, a sátira política, importante em muitos casos e que culmina em *O Galo de Ouro.*

Como referia César Cui, a ópera era fundamental no desenvolvimento do nacionalismo russo, pois dava azo a que se utilizassem libretos baseados em temas nacionais, sem influências estrangeiras, e a que, sobre eles, se construísse uma música inspirada nas verdadeiras raízes do canto popular. As óperas de Glinka foram um exemplo para todos e, especialmente, para Rimski-Korsakof, que sempre teve Glinka como guia espiritual.

O repertório de Rimski-Korsakof neste gênero é constituído por quinze óperas. Algumas delas foram reformuladas e reorquestradas em datas diferentes.

A Pskovita ou *A Donzela de Pskof* é conhecida também com o título de *Ivan-o-Terrível,* porque se baseia numa velha história deste czar, ocorrida em 1570. Mussorgski interveio em alguns detalhes do libreto. A primeira versão foi terminada em 1872, mas a terceira e definitiva é de 1893.

Noite de Maio foi composta entre 1878 e 1879. Na sua autobiografia, Rimski conta que a idéia desse conto de Gogol andava às voltas no seu cérebro havia muito tempo: «Na infância, gostava de ler *Serões Numa Quinta Próxima de Dikanka,* preferindo «Noite de Maio» a to-

dos os contos desse ciclo. Lembro-me de que, quando namorava aquela que é hoje a minha mulher, ela insistia em que o tema era digno de uma ópera; no dia em que pedi a sua mão, lemos juntos o livro.» Nesta ópera, Rimski seguiu fielmente os processos do seu admirado Glinka.

Sneguroska foi concluída em 1881. O seu título foi traduzido por *A Donzela de Neve* ou *A Fada das Neves*. O argumento, a meio caminho entre a fantasia e a história, é uma espécie de conto de fadas em que também há fatos baseados na realidade. Entre 1889 e 1890, Rimski compôs *Mlada*, com um argumento já tratado por Boródine, e, entre 1894 e 1895, *Noite de Natal*. O libreto desta última inspira-se noutro conto fantástico de Gogol que Tchaikovski já utilizara na sua ópera *Vakula, o Ferreiro*. Só depois da morte de Tchaikovski é que Rimski se atreveu a musicar aquela obra, embora com um libreto diferente. O argumento conta a história de um ferreiro de aldeia que voa para S. Petersburgo às costas do Diabo e que é salvo da condenação eterna pelos sinos do dia de Natal.

Sadko, terminada em 1896, tem um tema oriental e encerra uma das melodias mais aplaudidas de Rimski-Korsakof — a célebre *Canção Hindu*.

Em 1897, Rimski compôs *Mozart e Salieri*, sobre um texto de Puchkine, que reproduz a lenda dos últimos dias de Mozart e o seu pretenso envenenamento por um rival, Salieri, onipotente ditador musical da corte vienense.

Vera Cheloga foi escrita em 1898 e relaciona-se com *A Pskovita*, de cuja segunda versão fez parte. *A Noiva do Czar*, baseada, tal como a anterior, numa obra de Mey,

Novosti

Arquivo Salvat

Novosti

Em cima: uma cena de A Donzela de Pskof, *ópera que Rimski escreveu na época em que vivia com Mussorgski, cuja influência está presente na obra.*

Na parte superior: final da representação de Sadko, *numa montagem do Bolchoi. Embaixo: 2.º ato de* A Cidade Invisível de Kiteje, *última ópera de Rimski.*

um dramaturgo mediocre que colaborou várias vezes com Rimski, foi composta também em 1898. O autor ficou muito satisfeito com a forma desta ópera e com sua orquestração. Relata, nas suas memórias, que, contra o que era seu costume, não empregou nenhuma canção popular, à exceção de um coro.

O Czar Saltan foi escrito entre 1899 e 1900. O libreto, também fantástico e cheio de imaginação poética, baseia-se num conto em verso de Puchkine, que, por sua vez, se inspirou em lendas populares russas. O título completo da obra é: *A Lenda do Czar Saltan, do Seu Filho, o Famoso e Poderoso Herói Príncipe Gvidon Saltanovitch, e da Formosa Princesa Cisne.* O próprio compositor arranjou uma suíte orquestral com três prelúdios da ópera, mas também se interpreta o prelúdio do 4.º ato como página sinfônica independente, com o título de *Três Maravilhas* e a classificação de «quadro sinfônico». As três maravilhas encontram-se numa grande cidade situada numa ilha imaginária, uma espécie de Utopia, onde tudo é riqueza e alegria. As três coisas maravilhosas são: um esquilo que rói nozes de ouro que contêm esmeraldas, enquanto canta e assobia canções populares; guerreiros mágicos que nascem da espuma do mar, na praia; e

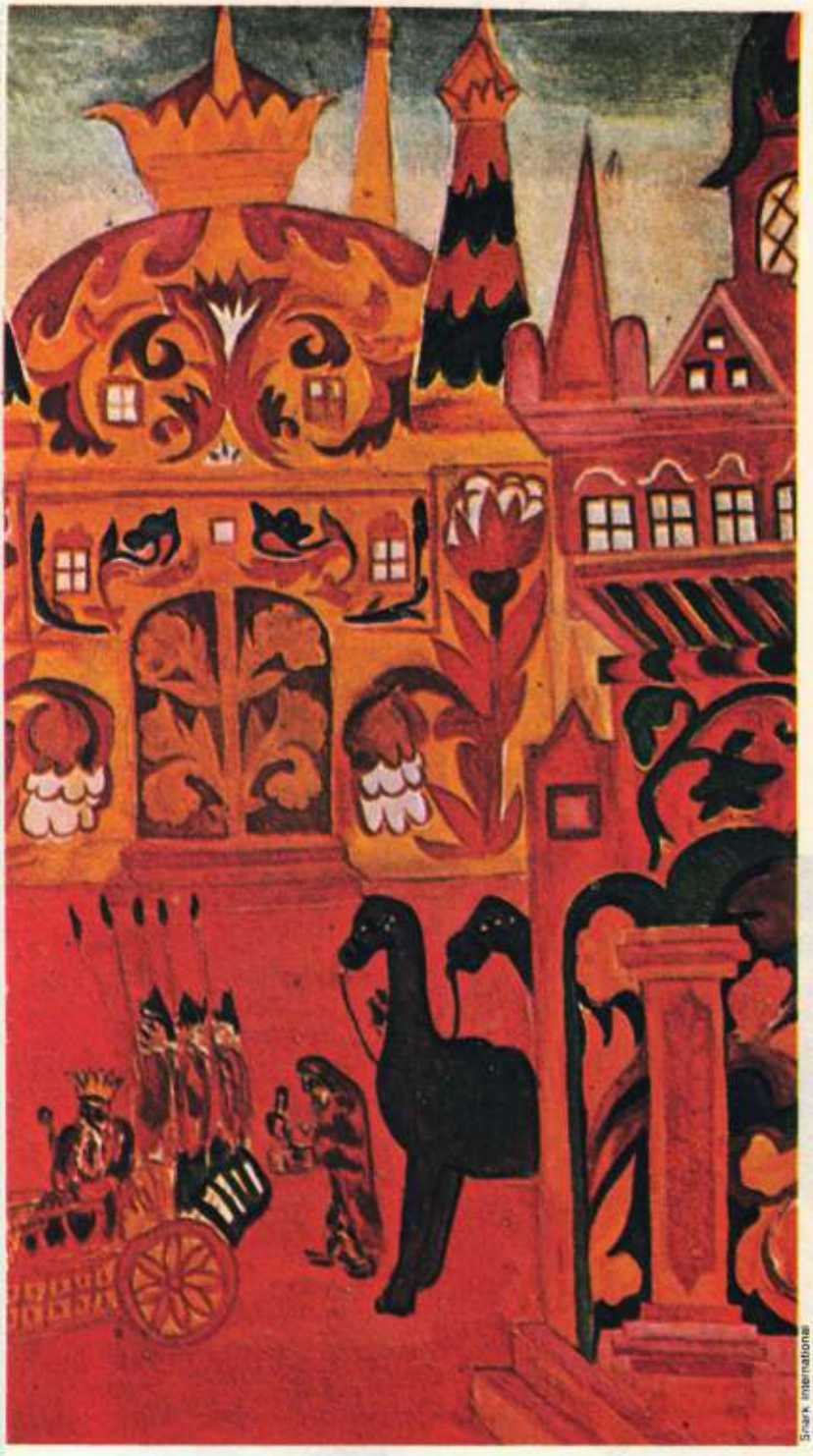
uma princesa de extraordinária beleza, de cujas tranças sai a Lua e em cuja fronte brilha uma estrela. Bons motivos para o grande poder de colorista de Rimski-Korsakof, que também nesta ópera conseguiu uma brevíssima e popular obra-prima: *O Vôo do Moscardo.*

Servilia foi a sua ópera seguinte, escrita entre 1900 e 1901. O argumento decorre na Roma antiga e sua música nada tem que ver com temas folclóricos. Com *Kachtchei, o Imortal*, de 1901-1902, e *Pan Voivoda*, de 1902-1903, Rimski voltou aos temas lendários russos. *A Lenda da Cidade Invisível de Kiteje*, terminada em 1904, tem libreto de Bielski, baseado em duas antigas lendas: a da donzela Fevronia, com grandes poderes sobrenaturais por ter sido criada no bosque, e a da cidade de Kiteje, que, por um encantamento mágico, se torna invisível aos inimigos.

É também de Bielski o libreto da última ópera de Rimski, *O Galo de Ouro*, baseado num argumento fantástico de Puchkine e composta entre 1906 e 1907. Mas, debaixo da fantasia, está bem clara uma intenção satírica e um impiedoso retrato da sociedade russa, sobretudo da arbitrariedade do governo dos czares. Não é estranho que a censura governamental tenha proibido a representação da obra, que só foi levada à cena em 1909, um ano depois da morte do compositor. Rimski só pôde ouvir alguns fragmentos orquestrais em concerto. A ópera *O Galo de Ouro* constitui um remate glorioso de toda uma vida musical.

Outras obras importantes

Rimski-Korsakof também escreveu música de câmara, muito menos feliz do que a sinfônica, um concerto de clarinete e instrumentos de sopro e numerosas canções e páginas para piano. Compôs ainda cantatas, como *A Canção do Sábio Oleg* (1899), outras obras para coro e duas coleções de cantos populares russos harmonizados. Como teórico, devem-se-lhe um *Tratado de Harmonia* (1884-1885) e os utilíssimos *Princípios de Orquestração*, escritos em



Snark, international

1908 e publicados postumamente em 1913.

Os trabalhos que realizou para terminar e orquestrar as obras de Mussorgski e Boródine têm sido muito discutidos. Todavia, foi graças a eles que essas obras puderam ser interpretadas. O próprio Rimski admitiu a possibilidade de voltar, um dia, aos originais. Se foi pouco respeitador, baseou-se na convicção de que, desse modo, facilitava o conhecimento da produção dos seus amigos já falecidos e, nesse sentido, tinha razão. ■

Rimski-Korsakof compôs a ópera O Galo de Ouro *depois do motim revolucionário de 1905. Nela é satirizada a figura do czar, apresentada, de início, com uma certa majestade, mas que, à medida que a obra avança, se vai mostrando cada vez mais grotesca. A ópera foi terminada em 1907, mas só pôde ser estreada dois anos depois, quando Rimski já tinha morrido. Nesta obra, combinam-se o ambiente fantástico e a veia satírica, tudo isso fortalecido por uma música fresca e original, enriquecida com coros e danças baseadas na tradição popular russa.*

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

Sinfonia n.º 1, op. 1 (1.ª versão, 1861-1865; 2.ª versão, 1884) • *Abertura sobre Temas Russos*, op. 28 (1.ª versão, 1866; 2.ª versão, 1879-1880) • *Fantasia sobre Temas Sérvios*, op. 6 (1867) • *Sadko*, op. 5 (1.ª versão, 1867, 2.ª versão, 1869; 3.ª versão, 1892) • *Sinfonia n.º 2, Antar*, op. 9 (1.ª versão, 1868; 2.ª versão, 1875, rev. em 1903; 3.ª versão, 1897) • Sinfonia n.º 3, em dó maior, op. 32 (1.ª versão, 1866-1873; 2.ª versão, 1886) • Concerto em si bemol maior para banda militar (1877) • Variações em sol menor para banda militar (1878) • *Konzertstück* em mi bemol maior para banda militar (1878) • *Skazka*, op. 29 (1879-1880) • *Sinfonieta sobre Temas Russos* em lá menor, op. 31 (1880-1884) • Concerto de piano em dó sustenido menor-ré bemol maior, op. 30 (1882-1883) • *Fantasia sobre Dois Temas Russos* para violino e orquestra, op. 33 (1886-1887) • *Capricho Espanhol*, op. 34 (1887) • *Xerazade*, suíte sinfônica, op. 35 (1888) • *A Grande Páscoa Russa*, abertura, op. 56 (1888) • *Serenade* para violoncelo e orquestra, op. 37 (1903) • *Skazka*, ou *O Czar Saltan*, suíte orquestral, op. 57 (1903) • *Pan Voivoda*, suíte orquestral, op. 57 (1903) • *Mlada*, suíte orquestral (1903) • *Noite de Natal*, suíte orquestral (1903) • *Epitáfio*, op. 61 (1904) • *Dubinuska*, op. 62 (1.ª versão, 1905; 2.ª versão, 1906).

Orquestrações de obras de outros compositores

Schubert: *Marcha para a Coroação de Nicolau I* (1868) • Cui: primeiro número de *William Radcliff* (1868) • Dargomijski: *O Convidado de Pedra* (1869); coro de donzelas de *Rogdana* (c. 1873) • Händel: sete números de *Sansão* (1875-1876) • Glinka: *Russlan e Liudmila*, música para banda militar (1878) • Boródine: coro final de *O Príncipe Igor* (1879); ópera completa, em colaboração com Glazunof (1887-1888) • Mussorgski: danças persas de *Kovanchtchina* (1879 e 1881-1883); *intermezzo* de *A Feira de Sorotchintci*, conhecido por *Uma Noite de S. João no Monte Calvo* (1886) • Boródine: noturno do quarteto de cordas n.º 2, para violino e orquestra (1887) • Mussorgski: polaca de *Boris Godunof* (1888); cena da coroação (1892); ópera completa (1892-1896); rev. (1906) • Boródine: final do 4.º ato de *Mlada* (1890); canção de *O Mar* (1906) • Mussorgski: *O Casamento* (1906); diversas canções infantis: *Hopak* (1906), *Procurando Sedas* (1906), *Com a Aia* (1908), *Oração da Noite* (1908), etc.

Transcrições para bandas militares

Meyerbeer: marcha da coroação de *O Profeta;* ária de Isabela de *Robert de Diable;* cena da conspiração de *Os Huguenotes* • Schubert: marcha em si menor • Wagner: prelúdio de *Lohengrin* • Mendelsshon: noturno e marcha nupcial de *Sonho de Uma Noite de Verão* • Beethoven: abertura de *Egmont.*

OBRA VOCAL E CORAL

Ópera

A Pskovita, ou *A Donzela de Pskov* (Rimski-Korsakof, segundo L. A. Mey; 1.ª versão, 1873; 2.ª versão, 1895) • *A Donzela de Neve (Snegurochka)* (Rimski-Korsakof, segundo A. N. Ostrovski, 1881) • *Mlada*, ópera bailado (Rimski-Korsakof, segundo Krilov; 1892) • *Noite de Natal* (Rimski-Korsakof, segundo N. Gogol; 1895) • *Sadko* (Rimski-Korsakof, segundo V. I. Bielski, 1898) • *Mozart e Salieri*, op. 48 (A. Puchkine, 1898) • *Vera Cheloga*, op. 54 (Rimski-Korsakof, segundo L. A. Mey; 1898) • *A Noiva do Czar* (L. A. Mey, 1899) • *Skazka*, ou *O Czar Saltan* (Bielski, segundo A. Puchkine; 1900) • *Servilia* (Rimski-Korsakof, segundo L. A. Mey; 1902) • *Kachtchei, o Imortal* (Rimski-Korsakof, segundo E. M. Petrovski; 1902) • *Pan voivoda* (Tiumenef, 1904) • *A Lenda da Cidade Invisível de Kiteje* (V. I. Bielski, 1907) • *O Galo de Ouro* (V. I. Bielski, segundo A. Puchkine; 1909).

Obras corais

2 coros, op. 13 (Lermontof, 1875) • 4 variações e *fughetta* sobre uma canção russa, op. 14 (1875) • 6 coros, op. 16 (1875-1876) • 2 coros, op. 18 (1876) • 4 coros, op. 23 (1876) • 15 canções russas (1879) • *Slava*, op. 21 (1879-1890) • 8 peças para a liturgia de S. João Crisóstomo, op. 22 (1883) • 6 cantos tradicionais, op. 22-b (1884) • *Switezianka*, cantata, op. 44 (L. A. Mey, segundo Mickiewicz, 1897) • *Canção de Oleg, O Sábio* (A. K. Tolstoi, 1899) • *Iz Gomera* (segundo a *Odisséia*, 1901).

Canções

Numerosas canções sobre textos de Puchkine, Heine, Lermontof, Byron, A. K. Tolstoi, etc.

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

6 fugas em ré menor, fá maior, dó maior, mi maior, lá maior e mi menor, op. 17 (1875) • 3 peças: valsa, romança, fuga, op. 15 (1875-1876) • 4 peças: *impromptu, novellette, scherzino, étude* (1876-1877) • 6 variações sobre Bach, op. 10 (1878) • Prelúdio-improviso, op. 38 (1894).

Perfil biográfico

Capítulo 12

Tchaikovski, um músico angustiado

A vida de Piotr Tchaikovski (1840-1893) decorreu durante grande parte da segunda metade do século XIX. Neste período, a Rússia estava sob o império dos Romanof — Nicolau I (1825-1855), Alexandre II (1855-1881) e Alexandre III (1881-1894) — e sua situação política e social era a que corresponde a uma ditadura em que o poder ilimitado estava nas mãos do czar e das grandes famílias da aristocracia latifundiária, que detinham a riqueza e mantinham a escravidão. Em 1848, grandes agitações sociais abalaram a Europa: difundiu-se o famoso *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels, e rebentou uma nova revolução em França. Perante estes acontecimentos, Nicolau I, que introduzira certas reformas liberais, mudou o sinal da sua política e instaurou um regime repressivo, de forte caráter policial.

Por outro lado, os Romanof tiveram de abandonar a sua política de expansão territorial em 1856, por causa da derrota da Rússia na guerra da Criméia. A figura mais positiva de todos eles veio a ser Alexandre II, que empreendeu algumas reformas sociais como a manumissão de 22 milhões de servos, mediante um decreto ditado em 1861, e iniciou a transformação da economia, de agrícola para industrial, passo que fora dado muito antes nos países mais desenvolvidos da Europa Ocidental. A cultura, que era privativa das classes privilegiadas, começou a alargar-se, com a criação de novas escolas e a implantação de um regime de liberdade nas universidades.

Durante boa parte da segunda metade do século XIX, a história européia ficou assinalada por profundas convulsões: a unificação italiana (1861), a fundação da Associação Internacional de Trabalhadores (1864), a

Os primeiros anos de Piotr Tchaikovski decorreram em Votkinski, cidade a oeste dos Urais, onde está hoje instalada a indústria pesada soviética, mas que em 1840 era uma vilória da província de Perm. Embaixo: casa natal, quadro de A. Mihranyan.

Novosti

Revolução de 1868 e a subsequente implantação da I República em Espanha (1873) e a Comuna de Paris (1871) foram alguns dos mais importantes acontecimentos que perturbaram a vida política da Europa dessa época, aos quais se juntou uma pavorosa crise econômica, desencadeada, por volta de 1873, de maneira generalizada em todo o continente. Mas foi, talvez, a Rússia o país europeu onde a agitação social teve conseqüências mais transcendentes, sobretudo pelo fato de a idéia do socialismo ter alastrado de uma forma lenta e progressiva entre certos setores da intelectualidade russa, que a difundiram entre as massas. Em 1881, o czar Alexandre II caía assassinado pelos chamados «niilistas», sucedendo-lhe seu filho Alexandre III, que voltou a implantar um regime baseado na repressão política mais feroz. Apesar disso, não pôde impedir o processo de gestação da grande Revolução Russa, que culminaria de maneira triunfal em 1917.

Tchaikosvki nunca manifestou um interesse especial pela política nem adotou atitudes diretamente relacionadas com os acontecimentos ocorridos na sociedade russa, embora seja certo que gozasse da proteção da família imperial e que Alexandre III o tivesse distinguido com altas honrarias. A vida de Tchaikovski foi sempre alheia à preocupação social que demonstraram outros artistas russos seus contemporâneos, como foi o caso de Tolstoi, nunca tendo estado vinculado a nenhum movimento de caráter político, social ou religioso.

No aspecto artístico, a Europa de Tchaikovski foi testemunha da ascensão, no campo musical, do romantismo, movimento que penetraria inclusive na música do nosso século. A ele juntou-se, nos países eslavos, a busca de uma expressão artística própria, inspiração fortalecida pelos nacionalismos que estavam então em pleno apogeu. Os nomes de Glinka, Mussorgski, Rimski-Korsakof e Boródine figuram entre os dos colegas russos de Tchaikovski mais representativos daquelas aspirações. No resto da Europa, sobressaem Brahms, Wagner, Grieg, Bizet, Verdi, Saint-Saëns, Berlioz e Liszt.

No domínio do pensamento e da criação literária, houve uma efervescência especialmente interessante nesta época: figuras tão importantes como Nietzsche, Dostoievski, Rimbaud e o já mencionado Tolstoi — para referir apenas alguns exemplos — escreveram as suas obras ao mesmo tempo que Tchaikovski compunha as dele. Na pintura, o impressionismo estava no auge — a primeira grande exposição impressionista realizou-se em 1874 —, enquanto Rodin revolucionava a escultura e Antonio Gaudi criava a sua prodigiosa arquitetura.

Tchaikovski foi um compositor plenamente europeu sem por isso deixar de ser genuinamente russo. As suas leituras, as viagens constantes por todo o continente e a educação contribuíram para que se impregnasse da atmosfera agitada mas imensamente criadora da Europa do seu tempo.

Infância e adolescência

Piotr Tchaikovski nasceu a 7 de maio de 1840, em Votkinski, cidade da província de Viatka. Era um núcleo mineiro e industrial, para o qual fora enviado como inspetor de minas o pai do futuro compositor, o

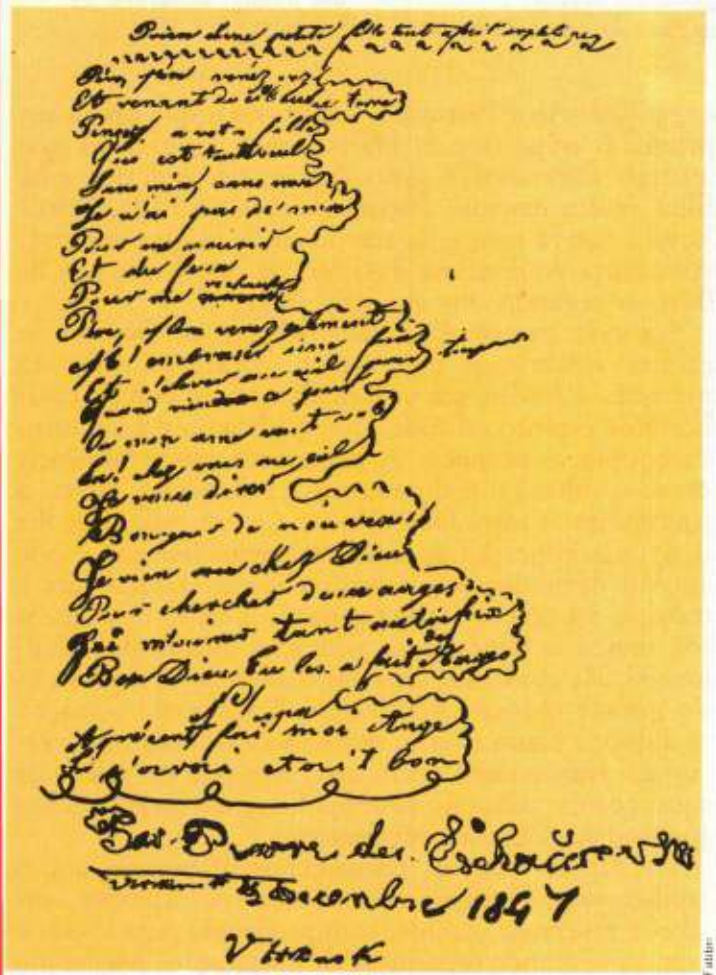
Novosti

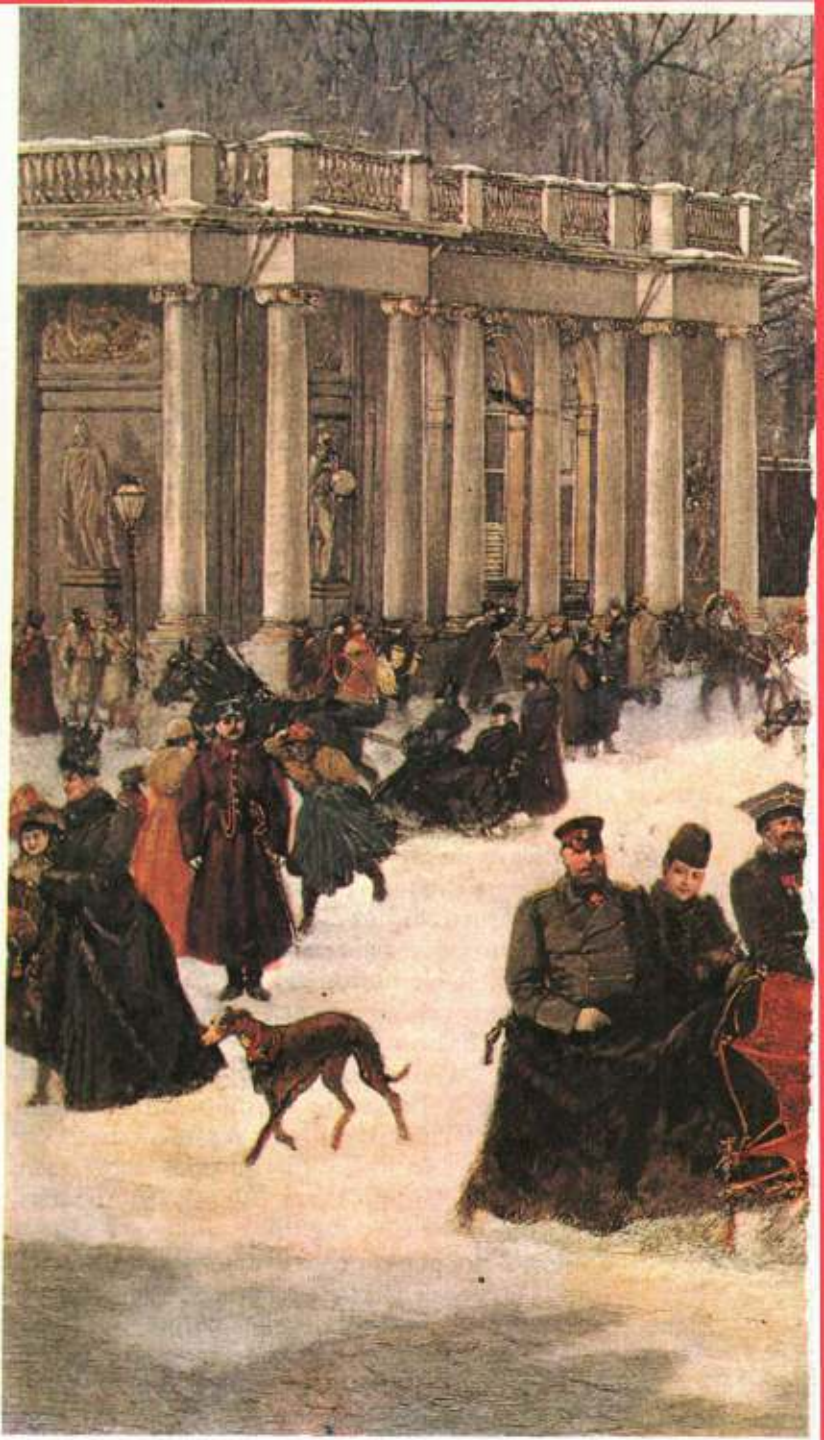
Fotografia tirada em 1848, que mostra o pequeno Piotr Tchaikovski com os pais e alguns dos irmãos. Encostada às pernas da mãe aparece Alexandra e sentado na perna do pai, Ippolit. De pé, Piotr, Zinaïda e Nikolai. Em 1850, nasceram os gêmeos Modesto e Anatoli. O primeiro acompanhou Piotr nos últimos momentos da sua vida.

engenheiro Ilya Petrovich Tchaikovski, que casara em primeiras núpcias com Maria Keiser, uma alemã que morreu dois anos e meio depois, deixando-lhe uma filha recém-nascida. Passados dois anos, Ilya Tchaikovski casava com uma aristocrata de origem francesa, Alexandra Andreievna d'Assier, de quem teve seis filhos, o segundo dos quais foi Piotr.

Segundo parece, Ilya Petrovich era um homem de caráter sentimental e sonhador. Alexandra, filha do marquês d'Assier, era uma mulher muito bonita, católica e de espírito refinado, que herdara do pai um certo desequilíbrio psíquico. A pessoa que maior influência exerceu sobre Piotr durante a sua infância foi, talvez, a preceptora, Fanny Dürbach, uma jovem suíça que lhe deu uma educação fundamentalmente francesa e que apoiou decididamente a sua inclinação natural para a música, a poesia e a arte em geral. A união de elementos russos e franceses na educação infantil de Tchaikovski iria constituir uma das chaves da futura criação do grande músico. Aos 7 anos, Tchaikovski começou as aulas de piano a sério; dessa época recuada conserva-se um interessante documento que põe em relevo os seus gostos culturais cosmopolitas: um poema sobre Joana d'Arc, escrito em francês.

De acordo com os testemunhos de pessoas que o conheceram, Piotr era uma criança extremamente sensível e reservada, tímida, com propensão para chorar e com uma grande capacidade de imaginação. Ao mesmo





Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Fanny Durbach (na fotografia de cima) foi a preceptora que a mãe de Piotr contratou quando o garoto tinha apenas 4 anos. Esta mulher, que teve sobre o futuro compositor uma influência enorme, parece ter sido a responsável pela educação predominantemente francesa do músico, que a preceptora descreveu como «uma criança de cristal», de uma sensibilidade e delicadeza infinitas. À esquerda: poema escrito em francês por Tchaikovski, aos 7 anos. Os anos passados em S. Petersburgo, quando Piotr Tchaikovski era ainda uma criança, constituíram uma dura prova para ele. A sua natureza doentia e sensível e a sua precoce vocação musical não se conciliavam com o espírito da Escola de Jurisprudência daquela cidade. Alternou, então, os estudos jurídicos com os de música, mas, ao licenciar-se em 1859, teve de aceitar um lugar no Ministério da Justiça. Em cima: Um Dia de Inverno em S. Petersburgo, *gravura em cores de Chelmonski.*

tempo, era um ser solitário, que passava horas a ouvir, sem se cansar, partes do *D. João,* de Mozart, e de óperas italianas de Bellini, Rossini e Donizetti, gravadas numa orquestrola, instrumento-orquestra precursor da pianola inventado nos finais do século XVIII.

Quando Piotr tinha 8 anos, a família mudou-se para Moscou. Aí, iniciou os estudos de piano com Philippof, obtendo grandes progressos em pouco tempo. Em 1850, os pais decidiram que devia ser advogado — nunca pensaram que se dedicasse à música — e, por isso, Tchaikovski ingressou na Escola de Jurisprudência de S. Petersburgo, onde permaneceu durante nove anos. Durante este tempo, viveu em casa do tutor, Modesto Vakár, e essa primeira separação da família, sobretudo da mãe, por quem tinha uma verdadeira adoração, causou nele um trauma indelével. A morte, em conseqüência de escarlatina, de um filho de Vakar, seu companheiro de quarto e amigo, foi igualmente traumatizante para Tchaikovski. Contudo, o golpe mais duro foi aquele que recebeu em 1854, quando a mãe morreu, vítima da cólera. As terríveis imagens da mulher agonizante, mergulhada em banhos de água muito quente — único remédio que então se conhecia para atalhar o mal —, não abandonariam nunca o compositor, que sublimaria o amor materno perdido até extremos doentios.

O seu indubitável complexo de Édipo atenuou-se com a adolescência, mas Tchaikovski nunca se libertou dele, e essa idealização da mãe impedi-lo-ia de uma aproximação normal com as mulheres. Talvez tenha

sido esse o fator essencial que o empurrou para a homossexualidade e o seu comportamento diferente perante as outras mulheres importantes da sua vida: a esposa, que rejeitou, e a Sra. von Meck, que tornou objeto de uma adoração idealizada. Pode igualmente relacionar-se com este sentimento traumático a idealização que caracteriza as heroínas das suas óperas: Tatiana, Lisa, Maria ou Joana, nas quais o músico refletiu, sem dúvida, a recordação da mãe.

O temperamento de Tchaikovski apresentava muitas características que Wilhelm Reich cita como típicas do homem neurótico: a sublimação da libido, relações sexuais em que a mulher representa a mãe ou a irmã com a marca da angústia e das inibições que o incesto infantil traz, incapacidade de superar o complexo de Édipo, sensação de impotência, enormes desejos de triunfo social, reações desequilibradas, timidez e tendência para a depressão.

Envolvido nas seqüelas destes acontecimentos que tão decisivamente influenciaram o seu caráter, Tchaikovski continuou os estudos musicais e a educação na Escola de

Novosti

Um bonito rosto e uma natural elegância permitiram ao jovem Tchaikovski o fácil acesso aos salões e teatros. A sua observação apaixonada do mundo da dança familiarizou-o com ritmos e figuras e permitiu-lhe dominar, como poucos, as estruturas internas da coreografia.

Novosti

Jurisprudência até 1859, ano em que obteve a licenciatura. Por esta altura, compôs uma valsa e pensou na criação da primeira ópera, *Hipérbole*, que nunca comporia. Quando terminou os estudos, ingressou no Ministério da Justiça. A família estava completamente arruinada e o dinheiro que ganhava no seu novo posto era absolutamente necessário, mas o jovem ansiava por se dedicar exclusivamente à música e viu-se apanhado pelo conflito aberto entre este desejo e aquela necessidade, conflito que se prolongaria até aos princípios de 1863.

Anos de juventude

Enquanto freqüentava a Escola de Jurisprudência, Tchaikosvki assistira às aulas de piano de Rudolf Kündinger e também às do famoso diretor de coros Gabriel Lomakin, embora nenhum deles tivesse notado o talento do jovem estudante. Ao entrar no Ministério da Justiça, adquiriu uma certa independência econômica e freqüentou os ambientes frívolos de S. Petersburgo, os teatros — nem sempre de boa fama —, os bailes e os salões. Assistiu a óperas e bailado, espetáculos que o fascinavam. A aparência de Tchaikovski era a de um jovem elegante, com ar romântico, muito bem vestido e com gestos finos e educados, que manifestava uma grande timidez perante as mulheres.

Em 1861, realizou a sua primeira viagem pelo estrangeiro. Durante três meses, visitou a França e a Alemanha e teve ocasião de refletir, com um certo distanciamento, sobre a sua vida, o seu futuro e a sua própria identidade. No regresso à Rússia, tomou a decisão de ser músico e, em 1862, matriculou-se no Conservatório de S. Petersburgo — que acabava de ser inaugurado — e onde seguiu cursos de composição, piano e flauta. Os estudos absorveram-no de tal manei-

ra que decidiu dedicar-se à música por inteiro. Para ganhar a vida, viu-se obrigado a dar lições particulares de solfejo e piano, pelo que sua situação se tornou precária, quase miserável.

No Conservatório, Tchaikovski conheceu alguns dos homens mais importantes da música russa da altura. Estudou harmonia e contraponto com Nikolai Zaremba e composição e instrumentação com Anton Rubinstein, por quem sentiu uma grande admiração como músico — sobretudo pelo seu virtuosismo pianístico — e como pessoa. Parece que este último sentimento não era partilhado pela maioria dos seus colegas, que consideravam Rubinstein um indivíduo vaidoso e invejoso, defeitos dos quais Tchaikosvki viria a ser a vítima propiciatória. No entanto, Rubinstein exerceu, pelo menos a princípio, um efeito benéfico sobre Tchaikovski, pois, com as suas críticas e exigências, conseguiu fazê-lo trabalhar seriamente e ajudou-o a superar uma certa inclinação para a indolência, traço acentuado do caráter de Tchaikovski até esse momento.

Em 1865, terminou os estudos e obteve uma meda-

Na fotografia da esquerda, o Conservatório de S. Petersburgo, onde Tchaikovski se formou depois da dura prova de musicar a Ode à Alegria, *de Schiller. Embaixo: o diploma que lhe abriria as portas do Conservatório de Moscou.*

С.ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРІЯ

ДИПЛОМЪ.

Society for Cultural Relations with the U.S.S.R. London

lia de prata no exame final de composição, que consistiu em musicar a famosa *Ode à Alegria*, de Schiller. No ano seguinte, Nikolai Rubinstein, irmão de Anton, ofereceu-lhe um lugar interino como professor de harmonia no Conservatório de Moscou, proposta que foi aceite com alegria pelo músico, apesar da módica remuneração recebida pelo trabalho.

Durante estes primeiros anos em Moscou, Tchaikovski teve possibilidade de conhecer alguns jovens compositores e de participar na vida musical da cidade, muito mais rica do que a de S. Petersburgo. Nikolai Rubinstein, com quem travou uma estreita amizade, era um homem de caráter instável e até violento; no entanto, foi, possivelmente, o primeiro a notar o grande talento de Tchaikovski e usou a influência de que gozava nos ambientes moscovitas em favor das composições do amigo. Graças a ele, abriram-se ao jovem provinciano muitas portas difíceis de franquear.

Em 1865, o pai de Tchaikovski casou pela terceira vez. Por seu turno, a irmã Alexandra — pela qual Piotr sentia um grande afeto — casara, em 1861, com um homem muito rico, Lee Davidof, e vivia numa bonita quinta em Kamenka, nos arredores de Kief. Em muitos momentos de amargura e de desequilíbrio nervoso, o compositor recorreria à irmã, que o admirava profundamente, passando ali temporadas de repouso, que constituíram um bálsamo para sua angustiada existência.

Entre 1866 e 1868, Tchaikovski compôs três obras de caráter muito diferente, que revelam com notável clareza o talento do músico na primeira fase da sua vida de compositor. Trata-se da *Abertura sobre o Hino Nacional Dinamarquês*, da 1.ª sinfonia, *Ilusões de Inverno*, e de uma ópera com libreto de Ostrovski, intitulada *O Voivoda*. O enorme trabalho realizado durante essa época acentuou a sua tendência natural para o desequilíbrio: sofreu várias perturbações nervosas, padeceu de insônias e teve terríveis enxaquecas. Pelo seu diário, pode comprovar-se o estado de inquietação em que se encontrava nesses anos: «Tenho os nervos desfeitos: a minha sinfonia não avança e Rubinstein e Tarnovski passam o tempo a mortificar-me. Desejo a chegada do verão para poder ir para Karmenka. A humanidade causa-me asco e quereria viver o mais longe possível do mundo...»

Em 1868, durante uma visita a S. Petersburgo, Tchaikovski entrou em contato com um grupo de jovens músicos que tinha como meta principal criar uma música capaz de expressar a consciência nacional do povo russo. Este encontro influenciou, sem dúvida, as suas futuras composições, nas quais o elemento nacionalista, que tão apaixonadamente lhe fora comunicado por Balakiref e Rimski-Korsakof, é evidente. Mais tarde, as suas relações com o chamado Grupo dos Cinco não foram propriamente cordiais e Tchaikovski só mostrou consideração especial por Rimski-Korsakof.

Em outubro de 1869, uma companhia de ópera italiana, dirigida por Morelli, instalou-se no Grande Teatro de Moscou. A sua estrela principal, o soprano belga Désirée Artôt, interessou-se vivamente pelo compositor e convidou-o a visitá-la. Tchaikovski respondeu com timidez às atenções da diva, mas, pouco a pouco, foi apreciando a sua conversa e acabou por se render ao seu encanto: «Raras vezes encontrei uma

mulher tão amável, boa e inteligente», escreveu ao irmão Modesto. Este amor platônico duraria algum tempo e, durante as férias, Tchaikovski visitou Paris, a fim de ver Désirée. De regresso a Moscou, parecia disposto a casar com ela, embora o problema de saber se era mais importante a carreira de Artôt ou a sua lhe suscitasse sérias dúvidas.

É muito provável que a cantora compreendesse os sentimentos particulares que Tchaikovski sentia por ela, uma vez que, poucos meses depois, casou-se com um barítono espanhol; o que é certo é que a notícia não afetou excessivamente o músico, que, na altura, se encontrava absorvido com composição de *O Voivoda*.

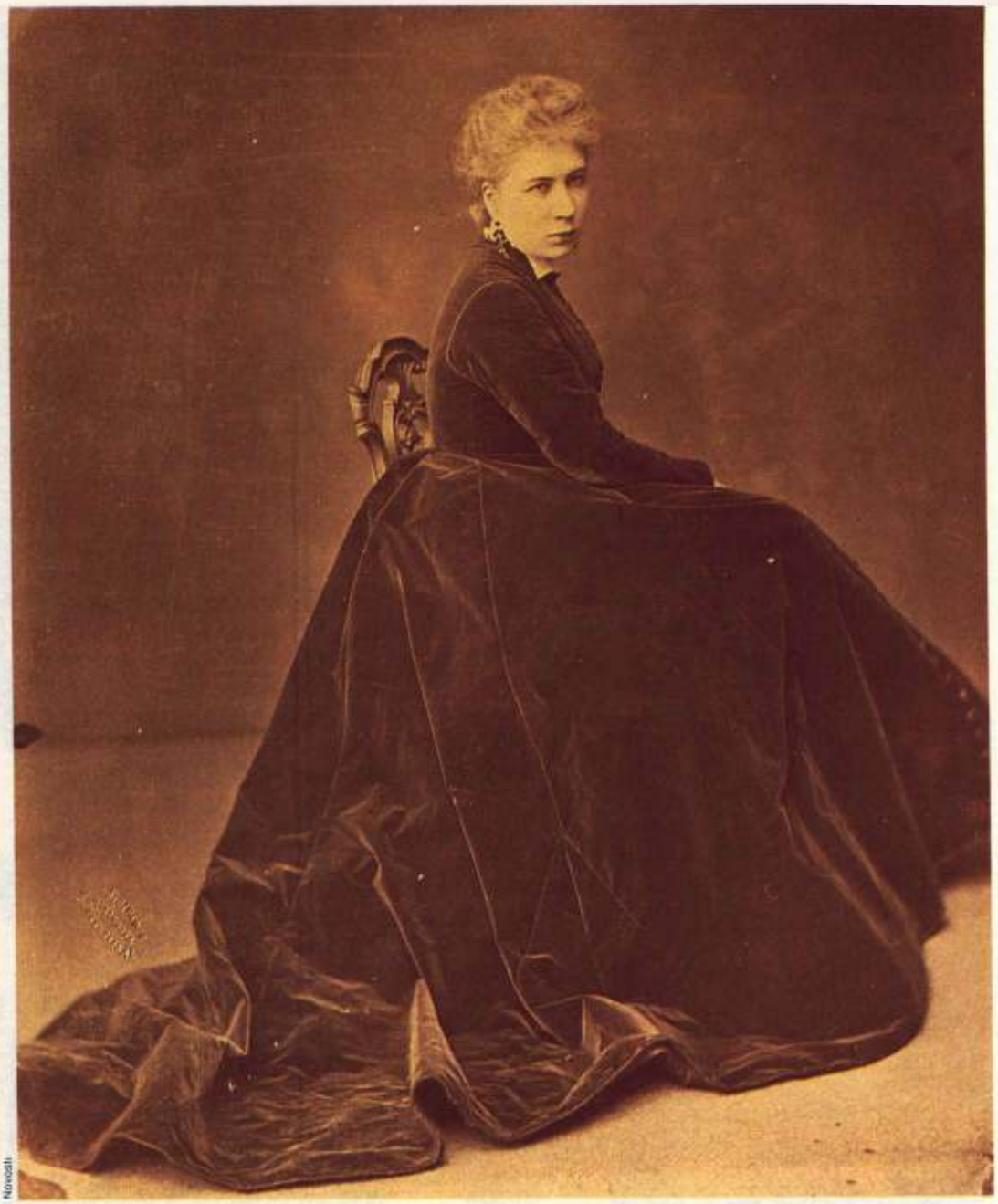
Confirmação de um grande compositor

Entre 1869 e 1875 a carreira de Tchaikovski como compositor consolidou-se definitivamente. Um número considerável de obras suas apareceu durante este período, entre elas *Romeu e Julieta*, o quarteto de cordas n.º 1, op. 11, a ópera *Ondina* (cuja partitura destruiria mais tarde), o famoso concerto de piano e orquestra, a 2.ª e 3.ª sinfonias e a ópera *Vakula, o Ferreiro*. Em 1872, foi nomeado crítico do *Russki Viedomosti*, tarefa que desempenhou até 1876.

O grande esforço criador, o trabalho docente no Conservatório e a atividade de crítico levaram Tchaikovski a cair numa nova crise nervosa e depressiva que, de fato, se estava gerando nele havia vários anos.

Com efeito, o discreto acolhimento dispensado às suas primeiras obras não lhe deu demasiada satisfação. *Ondina* foi recusada pelo Comitê dos Teatros Imperiais e a estréia de *Romeu e Julieta* passou praticamente despercebida. Felizmente, um concerto de música de

Nikolai e Anton Rubinstein — por esta ordem, na fotografia da esquerda — tiveram uma singular influência na vida de Tchaikovski. O segundo, um professor severo, obrigou-o, nos tempos do Conservatório de S. Petersburgo, a um trabalho concentrado e rigoroso. O primeiro, que o levou para Moscou, foi seu amigo e ajudou-o a conhecer a cidade, que, tal como ele, era metade ocidental e metade oriental.



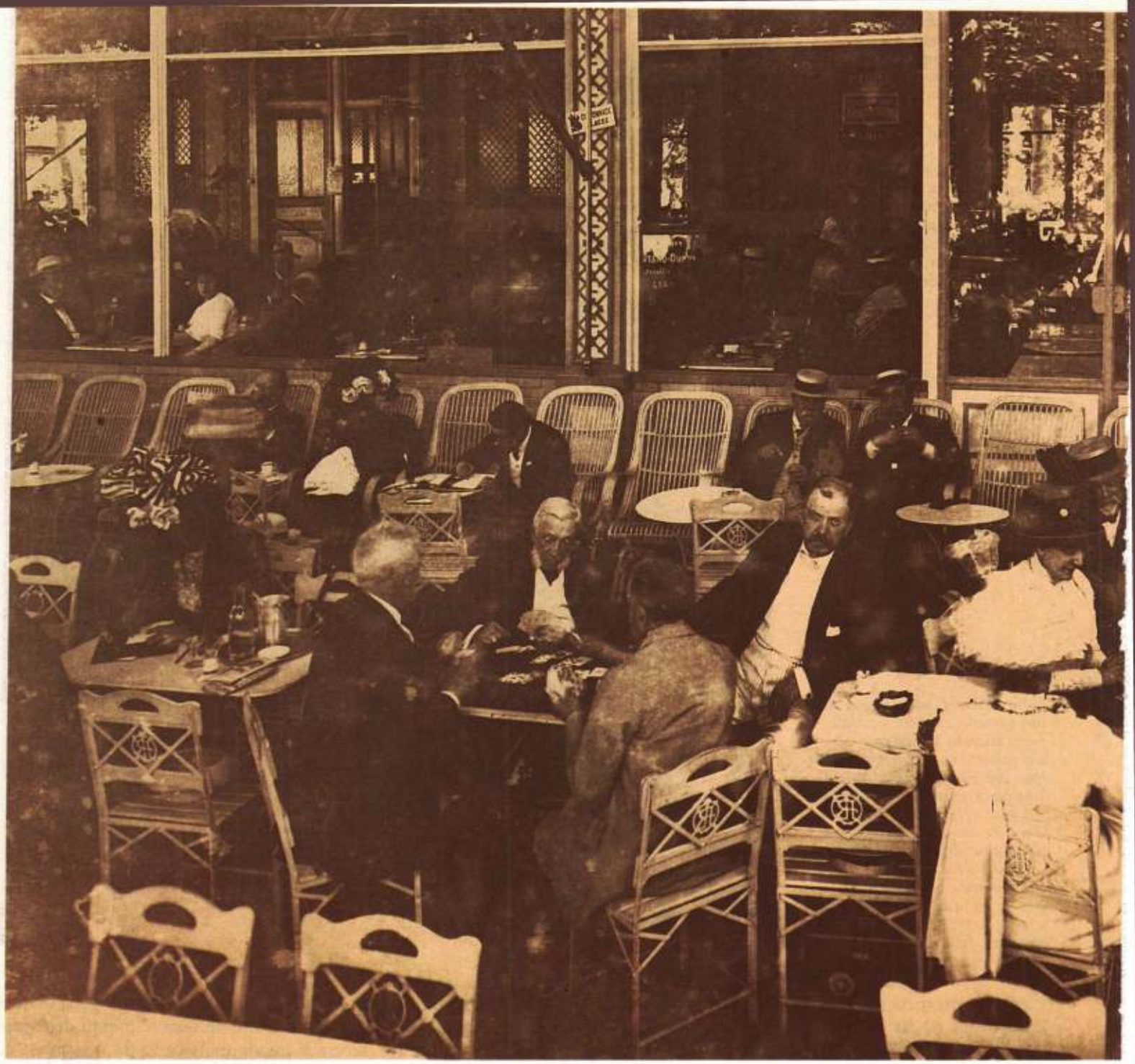
Désirée Artôt, uma artista com um grande encanto pessoal, impressionou vivamente Tchaikovski. Ao mesmo tempo que lhe dedicava um insípido Romance para Piano, *dizia aos irmãos: «Não vos escrevi durante muito tempo porque uma série de circunstâncias me impediu de o fazer. Dedico todo o meu tempo a uma pessoa de que ouvistes falar e por quem sinto um grande afeto.»*

câmara, no qual se estrearam o quarteto de cordas n.º 1 e algumas peças de piano, obteve um êxito espetacular. A ele assistiram algumas das figuras mais importantes da cultura russa da época, como Tolstoi e Turguenief, o que contribuiu para aumentar a incipiente fama de Tchaikovski. No ano seguinte, voltou com a sua 2.ª sinfonia, *Ucraniana*, outro êxito, que mereceu, ademais, o apoio dos músicos do Grupo dos Cinco, que se aperceberam de que na obra pulsava uma ideologia afim da deles.

Animado por estes êxitos, Tchaikovski começou a composição de uma nova ópera, *Oprichnik* (designação dada à polícia secreta do czar Ivan-o-Terrível), que se estreou em 1874, em S. Petersburgo, com enorme êxito. A crítica, ao invés, mostrou-se ferozmente adversa à obra.

Por esta altura, e como medida terapêutica contra as crises nervosas, Tchaikovski viajou com freqüência pela Europa, visitando a Alemanha, a Suíça e a Itália. No entanto, o seu desassossego interior nem sempre lhe permitia gozar a beleza e a arte destes países. Em Veneza, por exemplo, sentiu-se terrivelmente deprimido e teve de deixar a cidade mais cedo do que previra. Felizmente, uns anos mais tarde, regressaria a Itália em condições diferentes e, como a todo o artista, o país emocionou-o. O verão de 1876, aconselhado pelos médicos, passou-o na estância termal de Vichy (França). No caminho de regresso, parou em Bayreuth, onde assistiu a um festival wagneriano e teve oportunidade de ouvir *O Anel do Nibelungo*, que era interpretado integralmente pela primeira vez. A crítica de Tchaikovski em relação à obra gigantesca de Wagner não foi propriamente positiva: considerava-a demasiado pomposa, grandiloqüente e muito pesada, só de vez em quando produzindo nele autêntica emoção.

De volta à Rússia, sofreu uma nova recaída nervosa e decidiu passar uma temporada na quinta da irmã. Entretanto, a ópera *Vakula, o Ferreiro*, obteve, por unanimidade, o primeiro prêmio num concurso de compo-



sição que a grã-duquesa Elena promovera com tema numa história fantástica de Gogol. Em contrapartida, chegaram-lhe notícias de que a estréia de *Romeu e Julieta* fora assobiada e acolhida com frieza e reservas da parte da crítica em Paris.

Data de 1874 a primeira versão do célebre concerto n.º 1 de piano e orquestra, em si bemol menor. O próprio compositor conta, no seu diário, as dificuldades que esta obra lhe trouxe, resultantes principalmente do fato de Nikolai Rubinstein, a quem fora dedicada e em quem Tchaikovski pensara como primeiro intérprete, ter recusado a partitura iradamente. Justamente indignado, Tchaikovski riscou a dedicatória e enviou a composição ao famoso diretor de orquestra Hans von Bülow, que a estreou com grande êxito. Posteriormente, depois de apresentar as suas desculpas a Tchaikovski, Rubinstein alcançaria com o referido concerto uma das suas mais notáveis interpretações.

Uma experiência infeliz

Embora a fama de Tchaikovski como compositor fosse crescendo, a sociedade moscovita em que se desenvolvia começou a criticar os seus costumes e a comentar certas relações que considerava escandalosas. Numa palavra, ainda que de forma recatada e em voz baixa, foi-se tornando pública a sua homossexualidade. Foi então, precisamente, que apareceu a estranha personagem de Antonina Miliukova.

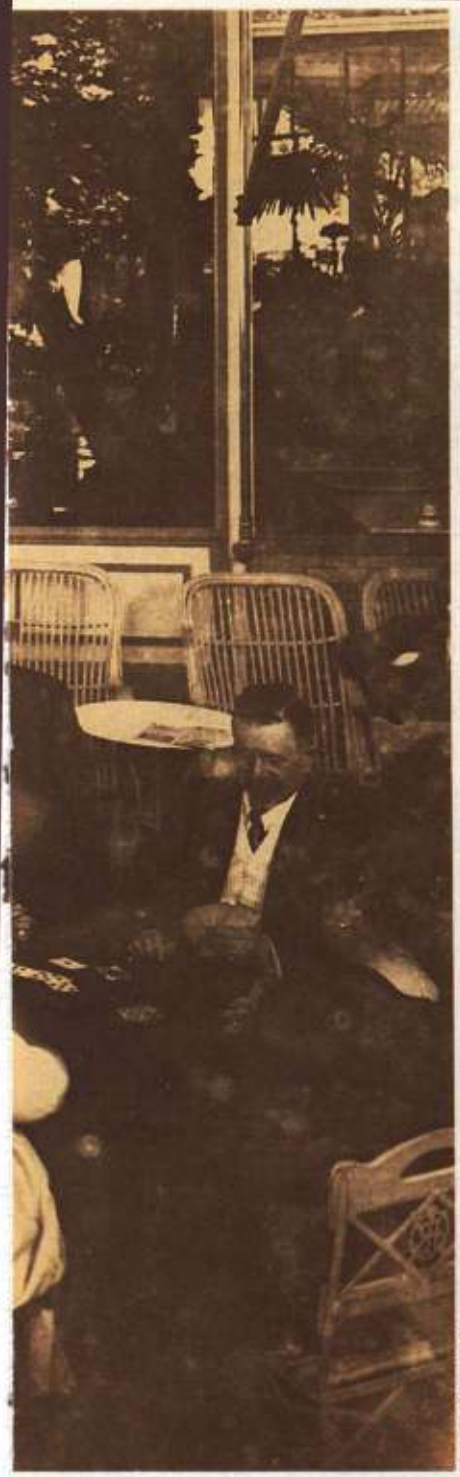


Photo Cap Roger-Viollet

O ano de 1876 foi intenso para Tchaikovski. Conheceu Massenet em Paris e ficou deslumbrado com a música de Bizet. No verão desse mesmo ano, e antes de assistir ao Festival de Bayreuth, fez uma temporada na estância termal de Vichy, em França, a conselho dos médicos. À esquerda: cena num hotel daquela estância.

No mês de março de 1877, o compositor recebeu uma carta de amor de uma desconhecida, à qual se seguiram outras missivas, cada vez mais apaixonadas. Por aquela altura, Tchaikovski estava escrevendo uma das obras-primas do seu repertório operístico: *Eugênio Onéguine*, baseada no romance homônimo em verso de Puchkine. Na obra, que desde a primeira leitura fascinara Tchaikovski, a protagonista feminina, Tatiana, enamora-se de Eugênio Onéguine e escreve-lhe uma carta, declarando-lhe o seu amor. O músico, que

Fatbri

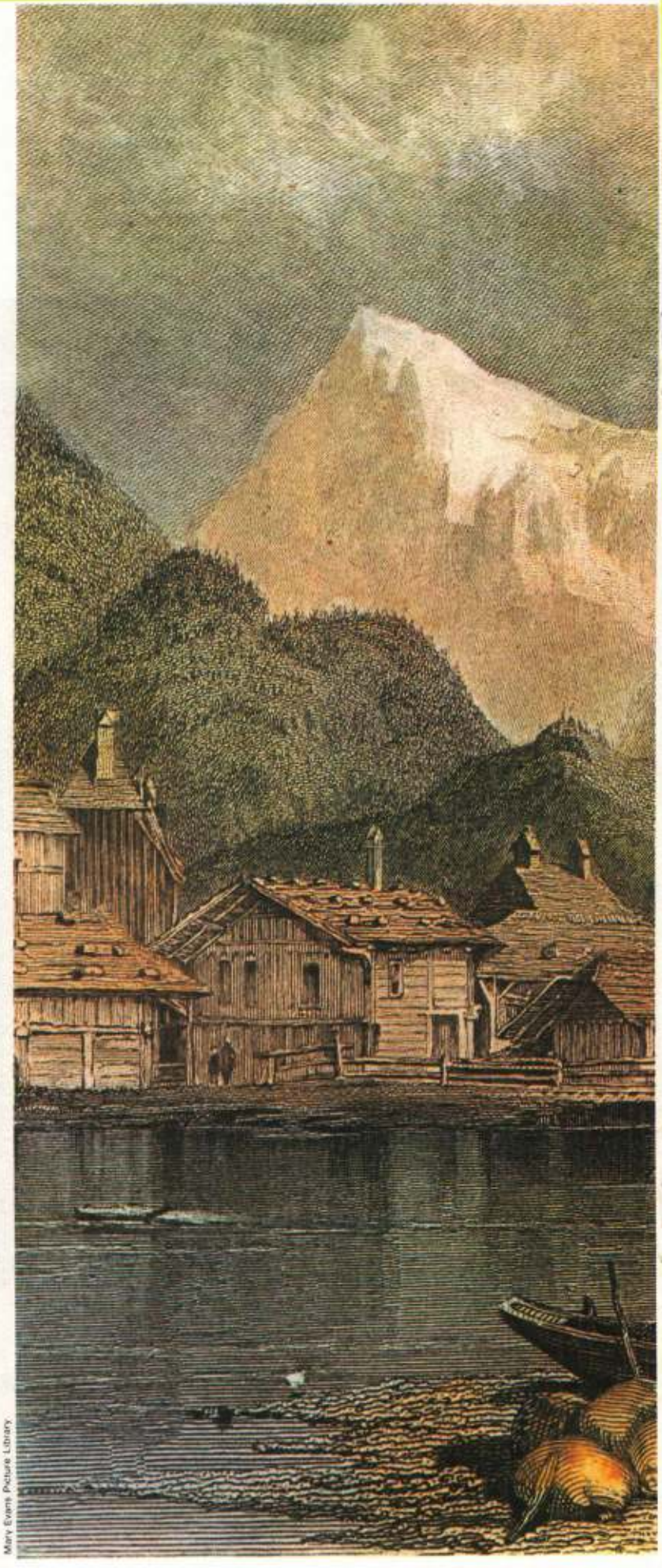
Nada poderia explicar melhor o casamento de Tchaikovski e de Antonina Miliukova do que o desejo neurótico do músico de esconder, com uma fachada socialmente impecável, uma intimidade atrozmente torturada. «Quando se viveram 37 anos de aversão ao casamento [confessou em carta à Sra. von Meck], é penoso encontrar-se comprometido com uma mulher que não se ama.» À direita: Tchaikovski e Antonina, numa fotografia posterior ao casamento.

vivia obcecado com a idéia do destino, julgou ver no paralelismo entre a ficção do romance e a sua própria experiência algo mais do que uma simples casualidade. A esta circunstância aliava-se o desejo mais ou menos autoconfessado de proteger sua vida privada com uma fachada, fazendo calar a maledicência da forma que lhe parecia mais simples: o casamento. Entrevistou-se com a autora das cartas; esta era uma mulher de 28 anos — o compositor tinha 37 — e rosto agradável. Medianamente educada e revestida de um ligeiro verniz cultural, não tinha, na realidade, nada que ver com a humana e atraente Tatiana criada por Puchkine e recriada ainda com maior encanto por Tchaikovski. Antonina não tinha o menor vestígio do que o músico encontrava em Tatiana: compreensão, elegância, sensibilidade, cultura, nobreza e beleza física e espiritual. Tratava-se, infelizmente, de uma mulher doente, dada à mitomania e ninfomaníaca, que mentia constantemente e se apaixonava por todos os homens que encontrava ou de que ouvia falar, desde que fossem ricos ou famosos. Vivia modestamente e dizia ser filha natural de um príncipe, afirmando que os seus pais não passavam de uns criados que a haviam maltratado quando da morte do seu verdadeiro progenitor. Antonina acabou os seus dias num asilo para doentes mentais.

É difícil compreender por que razão Tchaikovski concordou com a união, mas o que é certo é que, a 18 de julho de 1877, se celebrava a boda. O casamento não chegou a consumar-se; Tchaikovski arranjou todo o gênero de desculpas para não se aproximar do leito conjugal e Antonina tornou o assunto ainda mais penoso com as suas ânsias doentias. O casamento constituiu uma experiência amarga para o compositor, que, após dois meses de horrível sofrimento, em que esteve à beira do suicídio, se separou da mulher. Os médicos aconselharam-lhe uma profunda mudança de vida e de ambiente para bem da sua maltratada saúde psíquica e Tchaikovski partiu para a Suíça na companhia de seu irmão Anatoli; em seguida, visitaram também Viena, Veneza e Florença. Pouco a pouco, o músico foi-se restabelecendo e começou a compor de novo. Quando regressou à Rússia, o seu estado físico e mental tinha melhorado consideravelmente e essa cura ficara a dever-se, em grande parte, à influência que exerceu sobre ele a figura da Sra. von Meck.

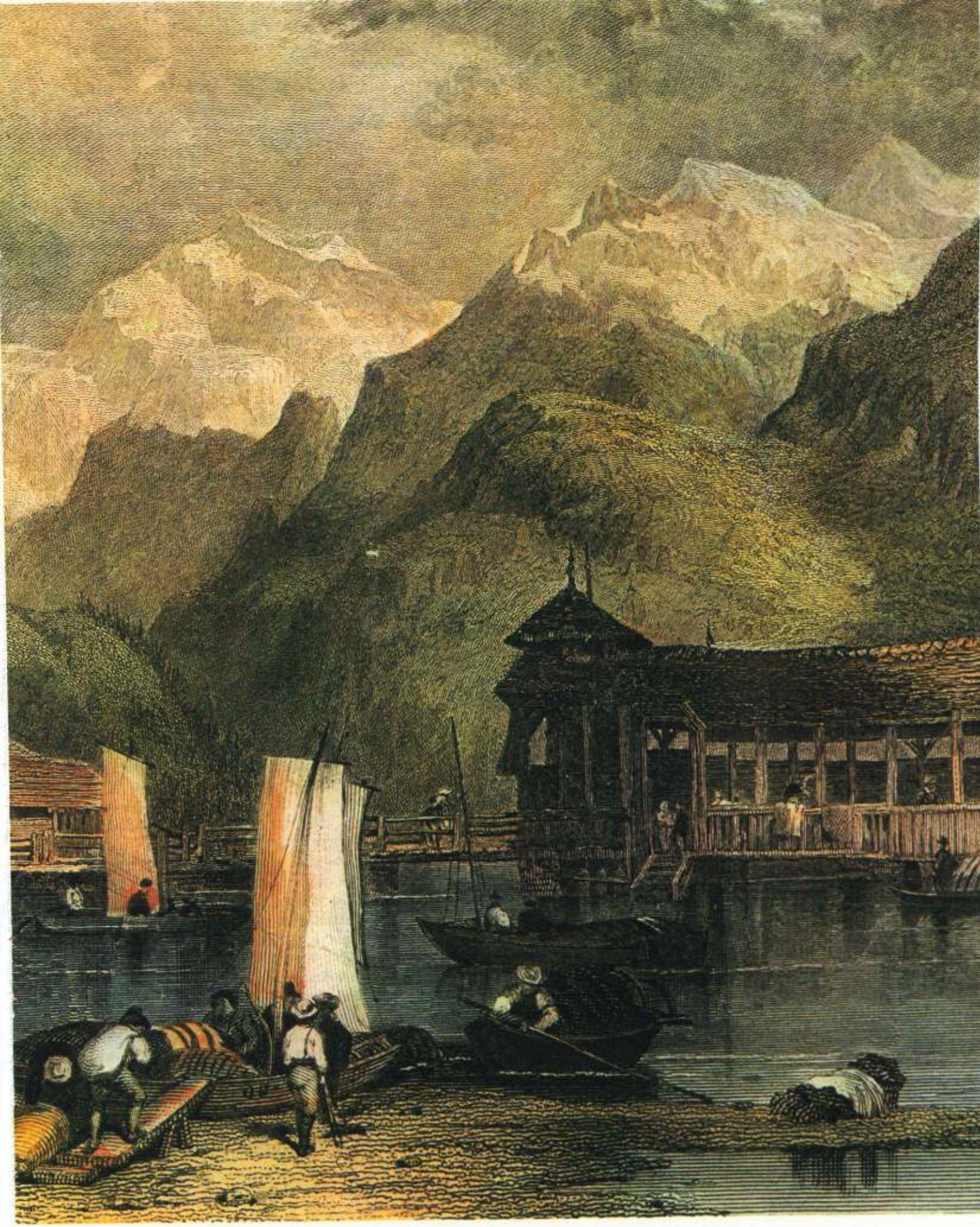
A Sra. von Meck

Quase ao mesmo tempo que conheceu Antonina Miliukova, surgiu na vida de Tchaikovski outra mulher de sinal muito diferente. Tratava-se de Nadiejda Philaretovna von Meck, viúva de um industrial alemão, que lhe deixara doze filhos e uma imensa fortuna que ela soube administrar com grande talento, continuando à frente de uma parte importante dos negócios ferroviários do marido. Nadiejda era uma mulher madura,

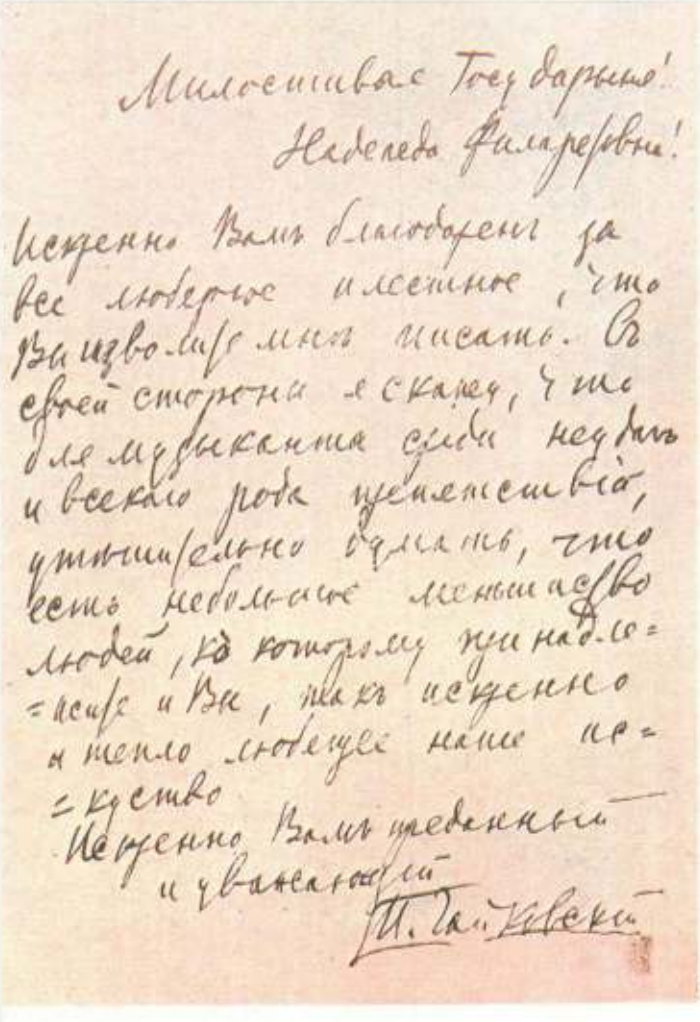


Mary Evans Picture Library

Depois do infeliz episódio do seu casamento, Tchaikovski mergulhou numa profunda depressão que o levou a uma tentativa de suicídio no rio Moscou. Quase em seguida, mudou-se para S. Petersburgo e dali partiu, com o irmão Anatoli, para uma grande viagem cujo itinerário incluía a Suíça. A gravura da época mostra uma cena aprazível nos Alpes suiços.



Em cima: retrato da Sra. von Meck. A sua correspondência com Tchaikovski foi reunida em três volumes pelo governo soviético. Embaixo: carta do músico à amiga.



Милостивая Государыня!
Надежда Филаретовна!

Искренно Вам благодарен за все любезное и лестное, что Вы изволили мне писать. В своей стороне я скажу, что для медленного сего недуга и всякого рода путешествия, утешительно сознать, что есть небольшое меньшинство людей, к которому принадлежите и Вы, так искренно и тепло любящее наше произведение.

Искренно Вам преданный и уважающий

П. Чайковский

inteligente, apaixonada pela música e pouco amiga da vida social. Uma vez assistira a um concerto em que foram interpretadas obras de Tchaikovski e ficou fascinada pela música do compositor. Inteirada das suas dificuldades econômicas, decidiu apoiá-lo e transformou-se numa esplêndida mecenas para Tchaikovski, que, a partir de então, pôde escrever livremente e sem problemas pecuniários. Este mecenato durou treze anos e, durante este tempo, Tchaikovski e a sua protetora nunca chegaram a conhecer-se. No entanto, resta-nos um abundantíssimo epistolário em que a amizade e a arte são os temas predominantes. A amizade que a Sra. von Meck dedicou a Tchaikovski constituiu a única relação que, na altura, o compositor podia suportar com pessoas do sexo oposto.

O músico manifestou uma enorme devoção por aquela mulher, que considerava uma pessoa inteligente, sensível e compreensiva. Ao mesmo tempo, o seu temperamento um pouco infantil e egoísta, bem como o seu talento de artista e o orgulho criador sentiam-se satisfeitos com a admiração que ressaltava das cartas que a generosa viúva lhe dirigia.

Tchaikovski aceitou abertamente a ajuda que lhe oferecia e chegou até a pedir-lhe dinheiro com grande audácia e atrevimento. A Sra. von Meck dava-lhe uma pensão anual de 6000 rublos, quantia muito importante para a época, além de pagar os custos de publicação das suas obras e de contribuir com ajudas substanciais para várias orquestras de Paris, a fim de que interpretassem composições do seu protegido. Apesar disso, nas cartas de Tchaikovski encontram-se parágrafos como este: «Preciso, uma vez mais, de dinheiro e não tenho ninguém a quem me dirigir. Sei que é terrível, lamentável, mas vejo-me na necessidade de recorrer de novo à sua enorme generosidade.»

O primeiro fruto desta singular relação foi a 4.ª sinfonia, obra que o compositor ofereceu à sua protetora com a dedicatória: «À minha melhor amiga»; também lhe confiou o programa que seguira na sua criação. A esta obra seguiram-se muitas outras. A Sra. von Meck cedeu ao músico, em várias ocasiões, a sua mansão de Brailof, a casa de campo de Simaki ou o Palácio Oppenheim, em Florença, para que pudesse compor livre de preocupações.

A amizade entre os dois continuou com o mesmo entusiasmo inicial até que, em dezembro de 1890, ela a rompeu abruptamente, alegando inexistentes dificuldades financeiras. Na realidade, o que aconteceu foi que, tendo-se tornado notória a ajuda que a rica senhora dava ao compositor, houve quem a informasse insidiosamente sobre a homossexualidade do seu protegido. Esta notícia afetou muito a Sra. von Meck, que, possivelmente, acreditara que ele a amava. Tchaikovski sofreu imenso com a ruptura, e nem o enorme triunfo obtido com a magnífica ópera *A Dama de Espadas* nem o êxito alcançado na sua excursão pelos Estados Unidos foram suficientes para que recuperasse do golpe recebido.

A Sra. von Meck mostrou-se sempre atenta às novas composições de Tchaikovski e continuou a interessar-se em segredo por ele, até à morte deste, em 1893. Dois meses mais tarde, morria também aquela mulher extraordinária, à qual se devem, talvez, algumas das maiores páginas do genial compositor.

Capítulo 13

Música orquestral

Podemos dividir a música orquestral de Tchaikovski em dois grandes capítulos: o que inclui obras apenas para orquestra e o dedicado às obras para um instrumento solista e orquestra. O primeiro grupo de peças pode, por sua vez, subdividir-se em: *a*) sinfonias, *b*) suítes, *c*) poemas sinfônicos (entendendo esta subdivisão de modo inteiramente amplo), e *d*) outras obras. O segundo grupo pode subdividir-se em: *a*) obras de piano e orquestra, *b*) obras de violino e orquestra, e *c*) obras de violoncelo e orquestra.

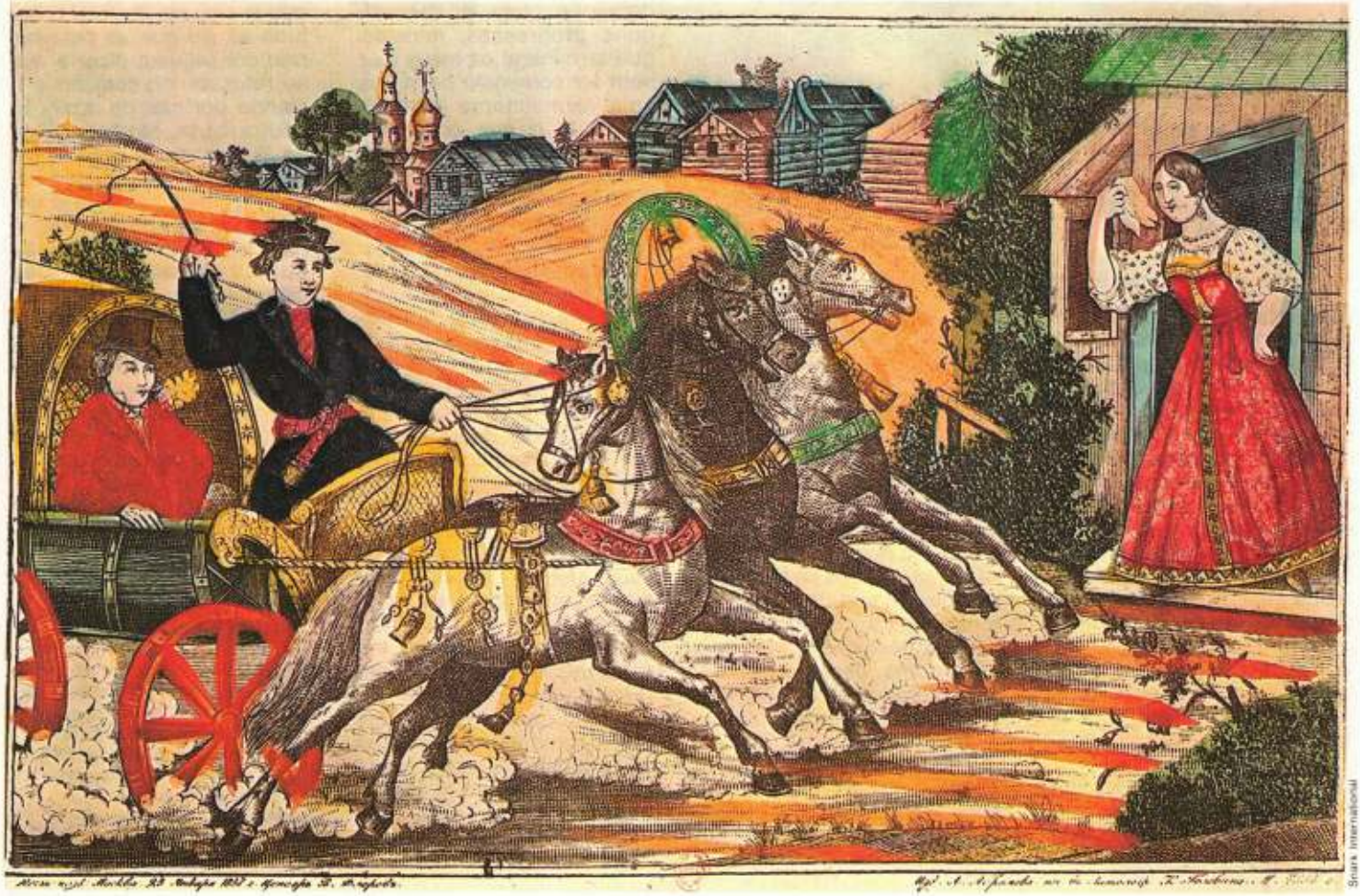
As sinfonias

São seis as sinfonias que Tchaikovski nos deixou, número a que há que juntar a sinfonia *Manfredo*. Foram escritas entre 1866 e 1893, pelo que o período de composição destas obras abrange praticamente todo o período criador da sua vida. A preocupação de Tchaikovski com o desenvolvimento formal da sinfonia, sobretudo com o domínio da sonata — forma em que se baseia o primeiro tempo de cada sinfonia —, foi constante durante a gestação destas peças, como demonstram as suas próprias palavras a esse respeito: «Durante toda a vida, preocupei-me com a minha incapacidade para dotar a minha música de uma estrutura formal perfeita. Lutei sempre contra este defeito e creio ter feito alguns progressos, mas sei que terminarei os meus dias sem ter composto nada que seja formalmente perfeito. Em tudo o que componho encontro erros que qualquer crítico razoável notaria facilmente: nada posso fazer para os evitar.» Todavia, estas declarações não devem ser tomadas demasiado a sério, não porque não sejam verdadeiramente sinceras, mas porque Tchaikovski costumava, por vezes — em especial nas épocas em que se encontrava mergulhado em profunda depressão —, ser excessivamente autocrítico e perfecionista.

Para Tchaikovski, a sinfonia era um universo onde o criador tinha de colocar os seus afetos, paixões, sofrimentos e alegrias, isto é, todo o seu mundo interior; contudo, este tinha de ser estruturado de um modo determinado e segundo um conteúdo programático que desse unidade e coerência ao conjunto da obra. Numa carta que, em 1878, escreveu à Sra. von Meck, dizia Tchaikovski: «Não é verdade que a sinfonia deve exprimir tudo aquilo que as palavras não conseguem dizer e que se refugiam no coração, ansiando por sair de nós?» E, noutra carta, também dirigida à sua protetora, acrescentava: «Pergunta-me se, ao compor, respeito as normas estabelecidas. A resposta é sim e não; em algumas obras, como nas sinfonias, aceito a forma tal como é e procuro ater-me a ela, mas só no que se refere à estrutura formal do andamento. Quanto ao mais, movo-me com inteira liberdade, segundo a própria natureza das idéias musicais que tenho de desenvolver.» Ou seja, o músico aceitava certas

O quadro de Caspar David Friedrich, Terra de Bruma, Terra Triste, *parece reproduzir a atmosfera do segundo andamento da 1.ª sinfonia de Tchaikovski. Quando acabou a obra, este foi proibido de trabalhar por se encontrar à beira de um esgotamento, devido, em parte, à vida notívaga que levava com o seu amigo Nikolai Rubinstein.*

Archiv fur Kunst und Geschichte, Berlin



No verão de 1872, Tchaikovski compôs, em Kamenka, a 2.ª sinfonia, Ucraniana, *inspirada em canções tradicionais dessa região. Em cima: gravura de autor anônimo que ilustra uma popular canção ucraniana.*

normas de composição, mas elas nunca limitavam o seu vôo criador, a sua fantasia ou a sua necessidade de expressão. Neste aspecto, pode falar-se, em Tchaikovski, de uma certa heterodoxia, mas nunca em falta de respeito pela forma. Por outro lado, qual o grande compositor que não foi heterodoxo? Mais do que a «pureza» e a fidelidade às normas acadêmicas, interessa a mensagem «pessoal» do músico, que emprega a sinfonia como veículo para exprimir as suas próprias vivências. Neste sentido, poucos ciclos de sinfonias apresentam a riqueza rítmica e a variedade de cambiantes de alegria, tristeza, paixão ou melancolia que o verdadeiro universo musical constituído pelas sinfonias deste grande mestre russo oferece.

Sinfonia n.º 1

Tchaikovski começou a compor a sua 1.ª sinfonia, em sol menor, op. 13, *Ilusões de Inverno,* em 1866; depois de uma série de revisões e de interpretações parciais, a obra foi estreada em Moscou, a 15 de fevereiro de 1868, sob a direção de Nikolai Rubinstein, e alcançou grande êxito. Em breve caiu, porém, no esquecimento e só voltou a ser interpretada dezesseis anos mais tarde; ainda hoje, não obstante o seu valor, é uma peça raramente incluída nos programas de concertos. Dominado por claras ressonâncias populares, o primeiro andamento é um *allegro tranquilo,* intitulado «Fantasias do Viajante», em que a flauta e o fagote expõem o belo tema principal sobre os trêmulos das cordas. O segundo andamento, *adagio cantabile ma non tanto,* tem o título de «Terra Triste» e é o mais belo de toda a obra; o misto de melancolia e de grandeza que dele se desprende reflete fielmente a imensidão da paisagem da estepe russa. O terceiro andamento, *allegro scherzando giocoso,* tem um caráter muito diferente; o seu início é cheio de alegria e vitalidade, acalmando, mais tarde, numa deliciosa valsa. O *finale* divide-se em duas partes — *andante lugubre-allegro moderato* — e apresenta elementos extraídos do primeiro andamento, num clima doloroso que, depois, se converte numa música alegre, de sabor popular, que conduz a uma conclusão espetacular.

Sinfonia n.º 2

Durante o verão de 1872, Tchaikovski começou a composição da sua 2.ª sinfonia, em dó menor, op. 17, na residência de verão que sua irmã Alexandra tinha em Kamenka (Ucrânia). Para este trabalho, inspirou-se em melodias populares da região, o que explica o subtítulo da obra, *Ucraniana.* No final desse ano, Tchaikovski dava por terminada a sinfonia, que se estreou em Moscou, a 7 de fevereiro de 1873, sob a direção de Nikolai Rubinstein. O êxito que obteve foi enorme e a composição recebeu o apoio imediato do famoso Grupo dos Cinco, cujos membros viram nela uma exaltação do nacionalismo russo. O primeiro andamento, *andante sostenuto-allegro vivo,* inicia-se com uma belíssima melodia exposta pela trompa e que, inspirada na canção *Descendo o Pai Volga,* imprime já o clima de origem popular que o autor pretendia criar. Os *pizzicati* sublinham o encanto das ressonâncias populares do segundo andamento, *andantino marziale quasi moderato,* que é também uma recriação de canções tradicionais ucranianas. O terceiro, *scherzo-allegro molto vivace,* constitui uma página de enorme brilho, que contrasta perfeitamente com o trio, que é simples e quase rústico. O *finale, moderato assai,* baseia-se na canção campestre *O Grou,* a partir da qual o músico realizou uma série de variações em que sua paleta orquestral exibe grande virtuosismo. Outro tema, aliás muito belo, coloca-se em oposição ao anterior, até que os dois, fundidos, conduzem a uma conclusão extremamente brilhante.

Sinfonia n.º 3

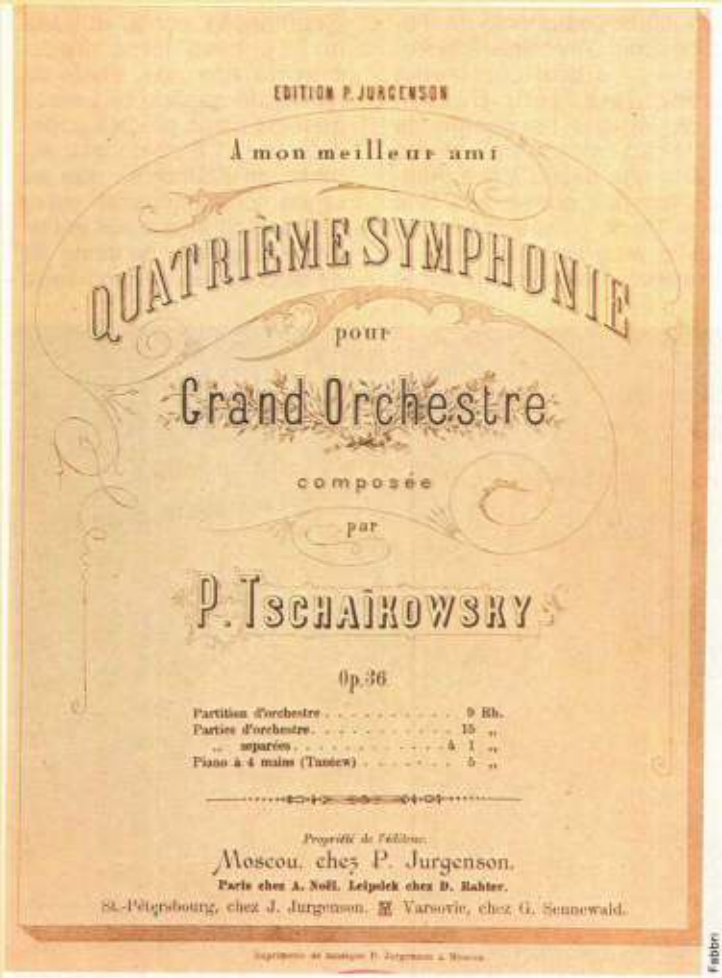
Escrita ao longo do verão e do outono de 1875, a 3.ª sinfonia, em ré maior, op. 29, *Polaca,* é mais uma suíte em cinco andamentos. Trata-se, possivelmente, da menos atraente das obras sinfônicas de Tchaikovski; a habitual inspiração do compositor russo só se manifestava nela de modo intermitente; por outro lado, o tratamento formal da sinfonia carece de verdadeira unidade e o manejo da orquestra não apresenta grandes audácias nem novidades. Contudo, são vários os trechos com a característica mestria rítmica do músico ou com a sua especial habilidade para exprimir sentimentos melancólicos. O melhor do primeiro tempo, *moderato assai (tempo di marcia funebre)-allegro brillante* é o seu começo, verdadeiramente sentido, ao passo que a parte do *allegro* é demasiado superficial. No segundo andamento, *alla tedesca--allegro moderato e semplice,* encontramos um *ländler* austríaco dotado de um certo encanto pela sua leveza à maneira de valsa e pelo caprichoso jogo das madeiras, que tem uma importância relevante. O terceiro, *andante elegiaco,* volta à atmosfera do começo da sinfonia, embora, neste andamento, a expressão seja menos dramática e mais agradável. O quarto andamento, *allegro vivo,* é um *scherzo* de extrema sutileza, onde se pode notar a influência de Mendelssohn, e a sua orquestração tem uma grande finura virtuosística. O título da sinfonia provém do último andamento, *allegro con fuoco,* que é um *tempo di polacca;* mais do que pela sua qualidade musical, este andamento distingue-se pela sua riqueza rítmica, que, apesar do emprego de uma certa dose de contraponto, é, de fato, mais própria de um bailado — poderia perfeitamente fazer parte de *O Lago dos Cisnes,* bailado composto pela mesma época — do que de uma sinfonia. A *Polaca* estreou-se em Moscou, a 19 de novembro de 1875, também sob a direção de Nikolai Rubinstein, e mereceu um acolhimento razoável.

Sinfonia n.º 4

A composição da 4.ª sinfonia, em fá menor, op. 36 — realizada em 1877, ano do infeliz casamento do músico com Antonina Miliukova —, significou uma conquista definitiva de Tchaikovski no campo da criação sinfônica. Numa carta que dirigiu à sua grande amiga e protetora, a Sra. von Meck, o músico explicava o programa da obra. O começo descreve, conforme o compositor conta, «o destino [...], essa força desconhecida que nos afasta da felicidade quando os nossos desejos estão prestes a realizar-se [...] É como uma espada de Dâmocles que se ergue constantemente sobre a nossa cabeça e nos enche de amargura». Ao tema do destino segue-se uma valsa

Tate Gallery, Londres.

Em 1877, Tchaikovski compôs a 4.ª sinfonia. Quando tudo parece perdido, quando o cansaço do entardecer nos asfixia — parece dizer o músico — resta ainda a esperança no triunfo da vida. À direita: Esperança, *do pintor inglês G.F. Watts (1818-1904).*


EDITION P. JURGENSON

A mon meilleur ami

QUATRIÈME SYMPHONIE

pour

Grand Orchestre

composée

par

P. TSCHAÏKOWSKY

Op. 36

Partition d'orchestre . . . . . 9 Rb.
Parties d'orchestre . . . . . 15 „
„ séparées . . . . . à 1 „
Piano à 4 mains (Taneew) . . . . . 5 „

Propriété de l'éditeur.

Moscou, chez P. Jurgenson.

Paris chez A. Noël. Leipzick chez D. Rahter.

St.-Pétersbourg, chez J. Jurgenson. Varsovie, chez G. Sennewald.

Fabbri

com uma grande riqueza de matizes, que sugere um leque de significados que vão do triste e melancólico ao sereno e apaixonado; mais adiante, reaparece o tema do destino; uma coda verdadeiramente arrebatadora termina o andamento de forma tão espetacular como dramática. O segundo andamento, *andantino in modo di canzona*, exprime, segundo Tchaikovski, «a melancolia que sentimos ao entardecer, quando estamos esgotados pelo trabalho e velhas recordações atravessam a nossa mente». Este andamento foi construído em forma tripartida, com um solo de oboé que entoa o tema principal acompanhado de *pizzicati;* a seção central é mais animada, mas, seguidamente, volta o tema do inicio. O terceiro andamento, *scherzo (pizzicati ostinato) - allegro,* tem um grande encanto e originalidade e, nele, os *pizzicati* das cordas são os protagonistas absolutos. De acordo com o próprio compositor, este tempo evoca «os arabescos caprichosos típicos de quando se bebeu demais [...] O trio descreve um camponês ébrio e uma canção de rua». Esta passagem é um autêntico tesouro de graça e engenho. O último andamento, *allegro con fuoco,* tem uma brilhantíssima orquestração e constitui uma enorme explosão de alegria e de contagioso entusiasmo. Apesar de, por vezes, ter sido apodado de vulgar, há que entender este andamento como uma visão festiva e alegre da vida. O tema do destino

Recolhido, na primavera de 1888 — após uma prolongada viagem pela Europa —, numa pequena e isolada residência de Frolovskoie, Tchaikovski reviu a edição recente da sua 4.ª sinfonia (em cima, à esquerda). Entretanto, começou a pensar numa nova, com o tema constante da luta do homem contra o destino todo-poderoso. A obra teve um êxito reduzido quando da estréia e o próprio Tchaikovski encontrou nela «algo desagradável, uma falta de espontaneidade que o público nota». À direita: cartaz anunciando a interpretação da 5.ª sinfonia; embaixo, apontamentos autógrafos da obra.

ВЪ ЗАЛѢ ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ

Въ Субботу, 5-го Ноября 1888 г.

ИМѢЕТЪ БЫТЬ

ВЪ ПОЛЬЗУ ВДОВЪ И СИРОТЪ

С. П. Б. ФИЛАРМОНИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА

КОНЦЕРТЪ

СОСТАВЛЕННЫЙ ИЗЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ

ПЕТРА ИЛЬИЧА

ЧАЙКОВСКАГО

ПОДЪ ЛИЧНЫМЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ АВТОРА

при участіи: Г-жи М. Д. Каменской, Г-на В. Л. Сапельникова и Оркестра Спб. Филармоническаго Общества.

ПРОГРАММА:

Отдѣленіе I.

I. Пятая Симфонія. E-moll, въ *первый разъ*.

I. Andante. – Allegro con anima.
II. Andante cantabile con alcuna licenza.
III. Valse: Allegro moderato.
IV. Finale: Andante.—Allegro vivace.

II. Арія Іоганна изъ оперы „Орлеанская дѣва".

Исп. М. Д. Каменская и оркестръ.

ВОРВОЪ ТИЛЬВЕЪ

Fabbri

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

torna a aparecer, ensombrando por momentos a atmosfera, mas logo se impõe definitivamente o triunfo da vida, num exultante final. A sinfonia estreou-se em Moscou, a 22 de fevereiro de 1878, dirigida, tal como as anteriores, por Nikolai Rubinstein.

Sinfonia n.º 5

Entre a composição da 4.ª sinfonia e da 5.ª, em mi menor, op. 64, criada em 1888, decorreu um lapso de 11 anos. No entanto, as relações existentes entre as duas obras são evidentes. Também no caso da 5.ª sinfonia, há uma espécie de programa escrito pelo compositor, neste caso redigido no seu caderno de apontamentos. A respeito do primeiro andamento, diz: «*Introdução*: resignação total perante o destino, perante o inescrutável da Providência. *Allegro*: dúvidas, lamentos, censuras, queixas: acabarei por me lançar nos braços do destino?» Este primeiro andamento possui força e grandeza; na *introdução-andante*, expõe-se o tema do destino, que constitui a espinha dorsal que dá sentido e unidade a toda a obra. Os dois motivos do *allegro* contrastam de modo notório: no primeiro, domina o aspecto rítmico; no segundo, o melódico. O segundo andamento, *andante cantabile*, apresenta-se sob a forma de *lied* e é formado por um lindíssimo tema repassado de melancolia, entoado pela trompa. Na parte central, aparece de novo o tema do destino, enquanto na terceira seção se torna a expor o motivo da trompa, desta vez entoado pelas cordas. O terceiro andamento, *valsa-allegro moderato*, é de proporções pequenas e delicadas e nele aparece o tema cíclico do destino. O *finalle, andante maestoso-allegro vivace*, desenvolve-se depois de uma introdução em forma de sonata; neste andamento, o tema do destino é majestosamente expresso. O *allegro vivace* reúne dois motivos diferentes, um de grande força poética e outro com caráter de marcha. A sinfonia termina de modo triunfal com uma coda extraordinariamente brilhante, que utiliza elementos do primeiro andamento. A 5.ª sinfonia foi estreada em S. Petersburgo, a 17 de Novembro de 1888, sob a direção do próprio autor. Aquela que viria a ser uma das obras mais importantes do repertório de Tchaikovski só obteve um acolhimento frio na primeira audição.

Tchaikovski concebeu em Paris a sua 6.ª sinfonia, «tão cheia de sentimentos subjetivos», como escreveu a seu sobrinho Vladimir, «que, durante a viagem de regresso, ao compor mentalmente, chorei muitas vezes». À direita: programa de um concerto de Hans Richter, em Moscou, em 1889, que incluiu a 6ª sinfonia, Patética.

ИМПЕРАТОРСКОЕ

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.

МОСКОВСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

Въ Субботу, 16-го Января,

XXIII год. 1898—1899 499 собраніе.

ПЯТОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНІЕ,

ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ

ГАНСА РИХТЕРА.

ПРОГРАММА.

1. *Вагнеръ* (1813—1883). Увертюра къ операѣ „Нюренбергскіе пѣвцы".
2. *Чайковскій* (1840—1893). Шестая (патетическая) симфонія h-moll, соч. 74.

Эта симфонія была окончена въ 1893 году и исполнялась впервые въ Петербургѣ, въ симфоническомъ собраніи Музыкальнаго Общества, подъ управленіемъ автора, за нѣсколько дней до его кончины.

а) Adagio.—Allegro non troppo.—Andante.
б) Allegro con grazia.
в) Allegro molto vivace.
г) Finale. Adagio lamentoso.

Антрактъ 15 минутъ.

3. *Листъ* (1823—1892). Концертъ для віолончели съ оркестромъ d-moll.

а) Prélude. Lento.—Allegro maestoso.
б) Intermezzo. Andantino con moto.
в) Introduction. Andante.—Allegro vivace.

Исполнитъ Луи Аббатъ.

Смотри на оборотѣ.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Sinfonia n.º 6

Com esta partitura culmina não só o ciclo das sinfonias de Tchaikovski, mas também toda a sua obra criadora. A 6.ª sinfonia, em si menor, op. 74, *Patética*, que conquistou um dos mais altos níveis de popularidade de toda a história da música, é uma das realizações mais geniais no campo da música sinfônica. Escrita por Tchaikovski durante os últimos dois anos da sua vida, a sua elaboração foi difícil e lenta. Talvez tivesse adivinhado que era a sua última obra e pusesse nela toda a sua alma de homem e de artista; pelo menos, assim o reconheceu: «É a minha obra mais amada, a mais pessoal.» A atmosfera desta sinfonia começa a manifestar-se desde os primeiros compassos do *adagio*, em que o fagote e as cordas graves são os protagonistas; o *allegro non troppo*, em forma sonata, possui dois grandes temas em claro contraste: o primeiro é dominado pela angústia, enquanto o segundo é de um lirismo exacerbado. Este andamento, soberbamente construído, está cheio de contrastes e possui uma grande riqueza de matizes na orquestração; por outro lado, a carga emotiva que dele se desprende alcança momentos que constituem um autêntico cimo da criação sinfônica. O segundo tempo, *allegro con grazia*, apresenta-se sob a forma de *lied*, A-B-A; o primeiro tema tem características de valsa, enquanto o segundo é mais íntimo, mais intenso. A elegância e a finura deste segundo andamento, bem como a sua adequação à construção da sinfonia como um universo completo, servem de compensação à densidade quase desesperada do primeiro. O terceiro andamento, *allegro molto vivace*, é uma grande marcha em crescendo, que consegue criar, devido à pujança do seu ritmo, ao esplendor da sua orquestração e à perfeição do seu desenvolvimento, uma embriaguez sonora que conduz a uma verdadeira apoteose. Este final espetacular vem realçar ainda mais o caráter elegíaco e patético deste último tempo, que, além disso, nos apresenta o contraste talvez mais violento e mais bem realizado que se pode encontrar numa sinfonia. Os seus dois temas, qual dos dois o mais belo, profundo e desesperado, conseguem criar um clima de comocionada desolação, de amargura sem estridências, bem como de acatamento do destino final, que se vai perdendo a pouco e pouco entre as sombras da morte. Trata-se, sem dúvida alguma, de uma grande sinfonia. A *Patética*, cujo título se deve a Modesto, irmão do compositor, foi estreada em S. Petersburgo, a 28 de outubro de 1893, sob a direção do autor, e obteve apenas um relativo êxito; no entanto, duas semanas mais tarde, poucos dias após a morte de Tchaikovski, a obra alcançou o grande triunfo que merecia e que se tem vindo a repetir, invariavelmente, desde então.

Sinfonia «Manfredo»

Em 1882, Balakiref sugeriu a Tchaikovski a idéia de compor uma partitura sobre a tragédia *Manfredo*, de Byron. A princípio, a sugestão não lhe agradou, mas, em 1885, depois de ter lido e digerido a obra do poeta inglês, Tchaikovski pôs-se a trabalhar nela febrilmente, num desses arranques que o compositor tinha nos momentos de especial inspira-

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Mary Evans Picture Library

Foi tal o êxito da sinfonia em si menor, Manfredo, *sobre um tema de Byron, e adiada várias vezes por Tchaikovski, que muitos não hesitaram em o chamar, embora inexatamente, «criador da música sinfônica russa». Em cima: paisagem dos Alpes, onde decorre o drama da personagem byroniana.*

Piotr Tchaikovski morreu pouco depois da estréia da sua 6.ª sinfonia. Aquela que seria a mais famosa das suas obras, com a sua melancolia e singular tristeza, parecia predizê-lo. À esquerda: A Tumba de Böcklin, *de Ferdinand Keller, que faz mergulhar o espectador numa atmosfera semelhante.*

ção. O *Manfredo* de Tchaikovski consta dos quatro andamentos típicos da sinfonia e cada um deles corresponde a um programa que, ao contrário do que acontece com algumas sinfonias, é perfeitamente conhecido, pois figura no prefácio da partitura. O primeiro andamento apresenta Manfredo a vaguear pelos Alpes; absorto em pensamentos sobre a existência, sofre intensamente, atormentado por crimes passados e por desejos inatingíveis; desesperado, dirige-se às forças ocultas e pede ajuda aos poderes das trevas, mas nada consegue fazê-lo esquecer o passado, nem a bela Astarté, que amou apaixonadamente. No segundo andamento, aparece-lhe a fada dos Alpes no meio do arco-íris que se forma numa cascata. O terceiro andamento é um retrato da vida campestre e livre dos montanheses. Finalmente, o quarto andamento descreve uma orgia infernal no palácio subterrâneo de Arimanes, enquanto Manfredo aparece e invoca Astarté; os dois últimos momentos da obra relatam a redenção e morte de Manfredo.

Segundo a opinião de muitos críticos, a sinfonia *Manfredo* é, juntamente com a *Patética*, a obra máxima de Tchaikovski. Esta peça, concebida com um incandescente sopro romântico, é rica de idéias e magnífica na sua construção e liberdade expressiva; além disso, contém alguns dos temas mais belos criados pelo autor. No primeiro andamento, *lento lugubre*, aparece já o tema central que, exposto pelos fagotes e o clarinete, surge associado à figura de Manfredo e irá ouvir-se várias vezes ao longo da sinfonia; o tema da bela Astarté é confiado às cordas com surdina. O segundo andamento, *vivace con spirito*, de duração mais curta, é um *scherzo* onde a instrumentação atinge momentos de grande delicadeza durante a evocação do arco-íris e da cascata. O terceiro, *andante con moto*, é uma espécie de *intermezzo* pastoril, em que o oboé ocupa um lugar de primazia; o lúgubre tema de Manfredo interrompe, por instantes, o ambiente agradável, mas, depois, reaparece a serenidade bucólica do início. O *finale*, *allegro con fuoco*, é de grande envergadura. Na descrição da orgia a paleta orquestral de Tchaikovski atinge momentos de nível alto; posteriormente torna a surgir uma parte do material do início da obra

embora sensivelmente alterado. O final, em que o herói alcança a redenção e a morte, é plasmado na obra com grande elevação e dignidade. A sinfonia, em si menor, op. 58, *Manfredo*, estreou-se em Moscou, a 23 de março de 1886, sob a direção de Max Erdmannsdörfer. Apesar da grande qualidade, esta obra não conseguiu a difusão que merece, embora, nos últimos anos, sua popularidade tenha aumentado.

As suítes

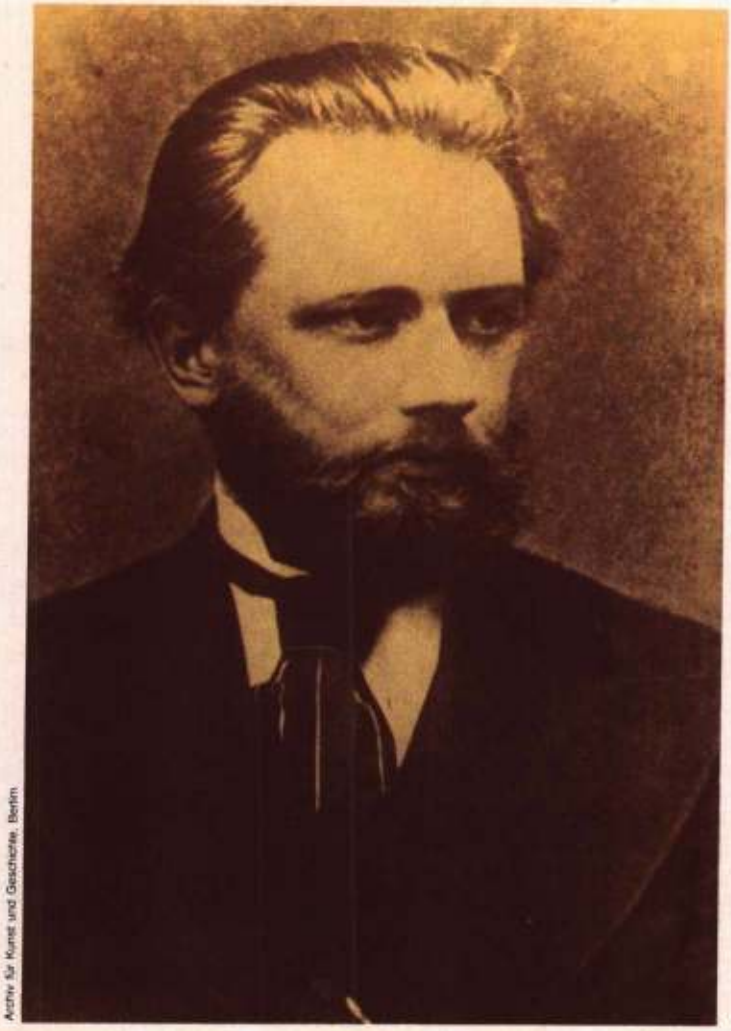
Tchaikovski escreveu as suas quatro suítes durante os onze anos que separam a composição da 4.ª e da 5.ª sinfonias. O músico talvez procurasse novas formas de expressão sinfônica e a suíte, na sua antiga acepção de conjunto de diversas danças, era um gênero especialmente atraente para o grande mestre russo, devido ao seu amor pelo bailado. As suítes de Tchaikovski encontram-se a meio caminho entre a concepção do bailado e da sinfonia; têm um caráter mais leve e menos ambicioso do que as sinfonias, mas, por outro lado, a duração e a complexa elaboração de algumas das suas partes distinguem-nas das suítes habituais do século XVIII. A liberdade e a invenção que caracterizam as suítes de Tchaikovski, o cuidado na orquestração que, por vezes, tem qualidades de filigrana, bem como a graça e o encanto que encerram, tornam-nas dignas de uma difusão muito maior do que a que têm tido até agora.

A suíte n.º 1, em ré maior, op. 43, data de 1878-1879 e foi escrita em seis andamentos; entre eles, salientam-se os dois primeiros, muito inspirados e bem construídos — a fuga do primeiro agradava sobremaneira a Debussy —, e o quarto, a marcha miniatura, um verdadeiro prodígio de delicadeza, de engenho e de domínio orquestral.

A suíte n.º 2, em dó maior, op. 53, data de 1883 e é, talvez, a de menor interesse. Divide-se em cinco andamentos e cada um deles tem um subtítulo em francês; de entre as diferentes partes, há, sem dúvida, que referir uma elegante valsa, um *scherzo burlesque* de notável qualidade tímbrica e uma *danse barroque*, onde se manifesta o domínio rítmico do autor. Todavia, o conjunto carece da habitual inspiração, do alento expressivo e da riqueza inventiva próprios de Tchaikovski.

A suíte n.º 3, em sol maior, op. 55, foi composta em 1884 e é formada por quatro andamentos, sendo o mais interessante o último, em que uma série de variações serve de pretexto para a realização de um estudo das possibilidades orquestrais; estas possibilidades são exploradas nas suas diversas combinações instrumentais e Tchaikovski dá-nos nelas, com grande riqueza e especial colorido, uma amostra de elementos rítmicos, melódicos e, acima de tudo, tímbricos. A obra foi estreada, com enorme êxito, em S. Petersburgo, a 24 de janeiro de 1885, sob a direção de Hans von Bülow.

A suíte n.º 4, em sol maior, op. 61, *Mozartiana*, composta em 1887, é uma bela homenagem de admiração que Tchaikovski prestou ao genial autor de *D. João*. Mozart era o músico mais reverenciado pelo compositor russo e sua obra foi, para ele, um constante exemplo de perfeição e de equilíbrio. A suíte é formada por quatro andamentos baseados em outras tantas composições de Mozart: o primeiro, *giga*, inspira-se na giga em sol maior, para piano, K. 574; o segundo, *minueto*, no minueto para piano, K. 355; o terceiro, *preghiera*, baseia-se no *Ave verum corpus*, para coro a quatro vozes, cordas e órgão, K. 618, que Tchaikovski conheceu pela transcrição feita por Liszt; por último, o quarto baseia-se nas variações para piano, K. 455, que Mozart compôs sobre uma ária de ópera *La rencontre imprévue*, de Gluck. O conjunto desta suíte é de grande qualidade e nela entrecruzam-se, por um lado, o respeito que Tchaikovski sentia pela obra mozartiana e, por outro, o seu próprio vôo criador, de grande liberdade expressiva. Quando se estreou em Moscou, a 26 de novembro de 1887, o êxito foi apoteótico e a *preghiera* teve de ser repetida, devido aos aplausos incessantes do público.



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Após o malogro do seu fugaz casamento com Antonina Miliukova, Tchaikosvki refugiou-se na platônica relação com a Sra. von Meck, que o ajudava economicamente. Em 1878, ano da fotografia apresentada acima, Tchaikovski terminou Eugênio Onéguine *e o concerto de violino, op. 35.*

Poemas sinfônicos

Independentemente do título que lhes foi dado pelo autor, incluem-se nesta rubrica as composições que têm como denominador comum o fato de se basearem em textos literários. Daí que nele figurem *A Tormenta*, *Fatum*, *Romeu e Julieta*, *A Tempestade*, *Francesca da Rimini*, *Hamlet* e *O Voivoda*.

A Tormenta, op. 76, o primeiro poema sinfônico de Tchaikovski, foi composta em 1864 e baseia-se num drama de Ostrovski. O argumento da obra tem como fundo um ambiente provinciano e apresenta o conflito existente entre uma jovem esposa e a sogra; a ignorância, a hipocrisia e uma situação de adultério levarão a protagonista, Katia, ao suicídio. Leoš Janáček compôs, sobre este mesmo drama, a sua ópera *Katia Kabanova*. O poema de Tchaikovski, à maneira de abertura-resumo da ação, estabelece um paralelismo entre uma tempestade e o conflito das personagens. Foi composto com vigor e lirismo e, embora a orquestra não atinja uma mestria total e a linguagem seja, por vezes, um pouco entrecortada, pode já ver-se nela a marca pessoalíssima do autor.

Fatum, op. 77, data de 1868 e sua linguagem musical constitui uma antecipação das grandes óperas que se iriam seguir. O poema abre com uma impressionante introdução que simboliza o destino; em seguida, uma grande seção média apresenta um tema de grande lirismo, num contraste conseguido. O tema inicial do destino reaparece nas páginas finais e, conquanto o programa não tenha chegado aos nossos dias, não é difícil compreender que a composição reflete a luta do homem contra o seu *fatum*, que acabará por vencer, apesar de todos os esforços

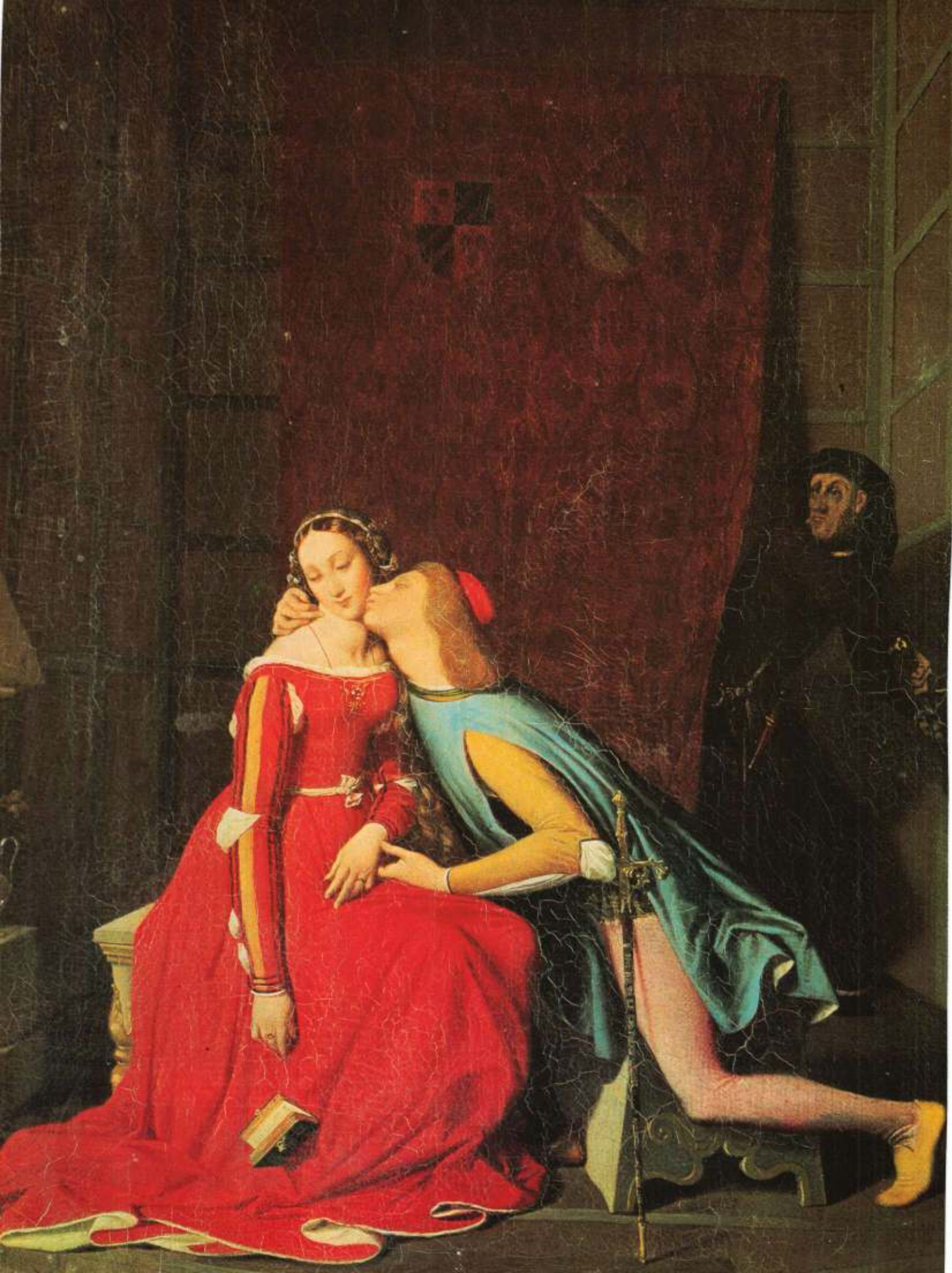
daquele. *Fatum* é uma obra que merecia sair do injusto esquecimento a que foi votada.

Romeu e Julieta, composto em 1869 e revisto em 1880, é o primeiro dos três poemas sinfônicos baseados em dramas de Shakespeare e escritos por Tchaikovski. De início, o músico pensara compor uma obra sobre a tragédia dos amantes de Verona. Deste projeto conserva-se um rascunho com vários fragmentos e um dueto; posteriormente, o compositor abandonou a idéia, mas a inspiração tinha aparecido e uma matéria excelente exigia ser plasmada musicalmente. Assim nasceu esta «abertura-fantasia», subtítulo que Tchaikovski deu a *Romeu e Julieta*. Ao longo da peça, podem encontrar-se tanto uma visão global do drama como uma pintura descritiva de determinadas cenas: a luta entre Capuletos e Montéquios, o encontro amoroso de Romeu com Julieta e a morte dos amantes. Tchaikovski conseguiu dar forma aos três temas que sempre o obcecaram, numa partitura de elevada inspiração: o amor, a morte e o poder onímodo do destino, causa dos dois anteriores. O tema de amor nesta obra é uma das melodias mais belas do autor, embora, no conjunto, todo o poema possua uma magnífica gama emocional, que consegue criar uma tensão muito próxima da requerida pela tragédia de Shakespeare. A peça atinge o clímax num final ao mesmo tempo majestoso e cheio de força. *Romeu e Julieta* é um poema de exacerbado romantismo, digno da ilustre fonte donde deriva.

Em 1873, a última obra de Shakespeare, *A Tempestade*, inspirou a Tchaikovski a composição de uma «fantasia» com o mesmo título, sujeita a um programa pormenorizado, que segue, em linhas gerais, o argumento desta comédia de magia. A obra começa com uma esplêndida evocação marítima:

Mary Evans Picture Library

Tchaikovski compôs o primeiro esboço de A Tempestade, *sobre o tema de Shakespeare, na solidão de Ussovo, onde se refugiara para descansar. A ilustração da direita,* Ariel e Caliban, *foi feita por Ch. Folkard para uma edição das obras de Shakespeare.*



No verão de 1876, Tchaikovski leu A Divina Comédia, *enquanto viajava para o Festival de Bayreuth, enviado por um jornal russo. Esta leitura sugeriu-lhe o tratamento do tema de* Francesca da Rimini. *O poema sinfónico, estreado em Moscou, a 19 de março de 1877, foi recebido clamorosamente. À esquerda:* Paolo e Francesca *de J. A. Ingres.* Hamlet perante o Corpo de Polônio, *do pintor Eugène Delacroix (1798-1863), ilustra o tema que Tchaikovski utilizou para sua abertura-fantasia* Hamlet, *composta em 1888 e estreada em S. Petersburgo, a 24 de novembro do mesmo ano, uma semana depois da estréia da 5.ª sinfonia.*

Giraudon

o duende Ariel faz rebentar uma tempestade por ordem do rei Próspero, que possui poderes mágicos; o barco em que viaja Fernando, filho do rei de Nápoles, embate nos escolhos de uma ilha, mas o príncipe consegue salvar-se. Na ilha, Fernando encontra a bela Miranda, filha do rei Próspero, por quem se apaixona. Depois de haver reparado a nave, graças aos seus poderes mágicos, o rei Próspero decide prescindir dos seus poderes sobrenaturais e abandona a ilha. Miranda e Fernando, felizes, partem pelo tranqüilo mar, rumo à felicidade. A complexidade que carateriza a obra de Shakespeare, expressa com excessiva concisão neste esquema explicativo, encontra-se também na obra de Tchaikovski; na composição, o músico conseguiu, devido à sutileza da sua orquestração, descrever de uma maneira feliz a aérea leveza de Ariel, a força da tempestade, o amor entre Miranda e Fernando e o majestoso poder de Próspero. Convém salientar o acerto de Tchaikovski no emprego dos instrumentos de madeira, que reúne uma riqueza de expressões e matizes realmente notáveis.

Francesca da Rimini, composto em 1876, é um dos poemas sinfônicos mais ambiciosos de Tchaikovski. Inicialmente pensada como uma ópera, Tchaikovski acabou por decidir transformar a obra numa «fantasia» que resumisse a ação dramática dos amores de Paolo e Francesca, imortalizados por Dante no canto v do «Inferno» da *Divina Comédia*. A obra começa com um *andante lugubre*, que evoca a entrada no Inferno; depois, um *allegro* de grande impulso dramático descreve o segundo círculo do mesmo, aquele em que, segundo Dante, expiam as suas faltas os que se deixaram dominar pelas paixões carnais. A parte central conta a história de Paolo e Francesca: Paolo apaixonou-se perdidamente pela mulher de seu irmão mais velho, Francesca, e o seu amor é correspondido; quando, um dia, levados pelo êxtase amoroso, esquecem a sua habitual prudência, são surpreendidos pelo irmão de Paolo, que os mata com a sua espada. A seção final torna a apresentar-nos o tema do segundo círculo do Inferno, onde os amantes são obrigados a ser eternamente arrastados por um furioso vendaval. Tchaikovski soube plasmar nesta obra, talvez com maior intensidade e mestria do que em *Romeu e Julieta*, a força da paixão que conduz os dois amantes à morte. De novo, o tema entrelaça-se indefectivelmente com o do amor e da morte. A orquestra responde, com violência e ternura, com paixão quase delirante ou desoladora grandeza, ao desafio das personagens de Dante.

Hamlet constitui o terceiro dos poemas sinfônicos que Tchaikovski compôs baseando-se em dramas de Shakespeare. A obra, que tem o subtítulo de «abertura-fantasia», foi composta em 1888, pelo que se insere no último período da vida do compositor. Provavelmente, não se trata de uma das melhores criações de Tchaikovski; no entanto, apesar da sua irregularidade, não é desprovida de interesse. O fio do argumento do poema segue a traços largos o da tragédia shakespeariana: a partitura inicia-se com uma introdução lenta, que evoca o caráter meditativo de Hamlet; em seguida, um tema agitado exprime o desejo do príncipe de vingar a morte do pai. O clima sombrio que preside praticamente a toda a partitura é interrompido pelo lirismo com que é apresentado o tema de Ofélia. O trágico final, com as mortes que o duelo à

Musée de Beaux-Arts, Angers (Français/Dropsz

espada e a beberagem envenenada provocam, está refletido fielmente na obra. O poema termina com material retirado do início da peça, pelo que o plano cíclico, tão característico de Tchaikovski, atinge o seu necessário equilíbrio.

O Voivoda é uma pequena obra-prima composta por Tchaikovski, entre 1890 e 1891, baseada na tradução feita por Puchkine de um poema do escritor polonês Adam Mickiewicz. Tchaikovski deu-lhe o subtítulo de «balada sinfônica» e a adequação entre a música e o relato que descreve não poderia ser mais estreita: o voivoda (nos países eslavos, cavaleiro da Idade Média altamente graduado) cavalga em direção ao seu castelo durante a noite e, ao chegar, encontra o quarto da mulher deserto; acompanhado por um criado, procura-a em vão, até que, finalmente, a descobre no jardim em amoroso êxtase com o amante. Tomado de despeito e querendo vingar a afronta, ordena ao criado que atire sobre eles. A arma dispara-se mas quem cai morto é o voivoda. Na sua obra, Tchaikovski soube exprimir com grande mestria o furioso galope do guerreiro a cavalo, a magia da noite ao luar durante a cena de amor e o inesperado desenlace. O domínio orquestral do compositor é absoluto e algumas personagens — como a cena dos amantes ao luar — constituem outro ponto alto da literatura orquestral. Apesar da sua qualidade, a estréia desta composição foi um malogro e, inexplicavelmente, ainda hoje não foi reconhecido o seu justo valor.

Outras obras sinfônicas

A *Abertura sobre o Hino Nacional Dinamarquês*, op. 15, foi escrita por Tchaikovski em 1866. Como acontece com outras duas aberturas do mesmo ano, uma em fá maior e outra em dó menor, denominada *Abertura de Concerto*, o interesse principal desta obra dos primeiros tempos reside no fato de ser uma peça de ensaio, de experiência, quase de aprendizagem. No entanto, por vezes, estas obras espelham já reflexos do talento original do autor, como prova a brilhante orquestração da *Abertura sobre o Hino Nacional Dinamarquês*. A conhecida *Marcha Eslava*, op. 31, data de 1876; um tanto desprezada devido à sua popularidade, constitui uma página breve e cheia de exotismo. Nela, a função rítmica denota uma mão de mestre e, se a orquestração parece demasiado ruidosa, na imensa maioria dos casos este defeito deve ser imputado mais ao maestro do que à partitura de Tchai-

Museu Cívico, Bolonha-Itália

A serenata de cordas foi uma experiência de Tchaikovski. «Compus a serenata», escreveu ao seu amigo Rubinstein, «sob um verdadeiro impulso interior, senti-a profundamente e espero que não seja desprovida de qualidade artística.» À esquerda: capa de uma edição da serenata, op. 48.

Museu da Ópera, Paris-©Lonoz

Evocando a paisagem cheia de cor e alegria que o rodeava, Tchaikovski compôs, em Roma, o seu Capricho Italiano, *op. 45, que termina com uma alegre tarantela. A direita: partitura autógrafa do* Capricho. *Em-baixo: gravura a cores,* Tarantela Napolitana, *do Museu da Ópera de Paris.*

kovski. De qualquer modo, é inegável o poder de atração desta marcha, pelo que poderia servir, tal como o *Capricho Italiano*, op. 45, ou a abertura *1812*, op. 49, de ponte para que o grande público tivesse acesso a outras obras de maior densidade musical. Inspirada no hino nacional russo, a *Marcha Eslava* utiliza, além disso, material retirado da música popular sérvia e de melodias do Sul da Rússia.

A serenata de cordas, em dó maior, op. 48, composta em 1880, é uma obra perfeita dentro do seu gênero e uma digna sucessora das típicas serenatas do século XVIII, de que Mozart foi o grande mestre. O primeiro andamento, *pezzo in forma de sonatina*, foi escrito pelo autor em homenagem ao grande gênio de Salzburgo. A valsa que se encontra no segundo tempo é uma das peças mais populares de Tchaikovski pela graça, elegância e um certo *esprit* francês. A elegia do terceiro andamento dá o necessário contraste, embora não chegue a ultrapassar, não obstante a sua sentida melancolia, a fronteira sentimental de uma serenata. O final, cheio de energia e vitalidade, foi construído sobre dois temas inspirados em melodias populares russas.

O *Capricho Italiano*, composto em 1880, é outra das composições mais conhecidas do autor russo. Baseada em melodias populares italianas, esta peça, construída em quatro partes, apresenta uma orquestração menos sutil e cuidada do que é

Biblioteca do Conservatório Milão-Fazbri

habitual nas criações de Tchaikovski; por isso, o *Capricho Italiano* deu azo a que os detratores do músico o apodassem de superficial e até vulgar. Apesar de tudo, não se pode negar a Tchaikovski o domínio rítmico que demonstra na obra, nem a esta a sentida beleza transportada no seu caudal melódico.

A abertura *1812*, op. 49, foi escrita por Tchaikovski, em 1880, para a Grande Exposição de Moscou de 1882, em comemoração do grande triunfo russo de 1812 sobre os invasores franceses. Diversos temas retirados de cantos eclesiásticos e populares russos, de *A Marselhesa* e do hino nacional russo, sucedem-se num friso matizado, que segue, em linhas gerais, a forma sonata. Canhões e sinos contribuem para criar o clímax sonoro requerido para o coroamento deste canto exaltado do nacionalismo russo.

Obras de piano e orquestra

Tchaikovski escreveu quatro composições deste tipo: três concertos e um concerto-fantasia. O concerto n.º 1, em si bemol menor, op. 23, é, sem dúvida, uma das obras mais famosas do seu autor e de todo o repertório do século XIX; todavia, quando o compositor apresentou o primeiro andamento do concerto a Nikolai Rubinstein, na véspera do Natal de 1874, este recusou a composição por a considerar impossível de tocar e aconselhou o seu autor a refazê-la totalmente. Tchaikovski negou-se a isso e dirigiu-se ao famoso diretor Hans von Bülow, que a acolheu com entusiasmo. A estréia realizou-se em Boston, a 25 de outubro de 1875. Contudo, Tchaikovski procedeu à sua revisão em 1889. O primeiro andamento começa de forma impressionante, com toda a orquestra; pouco depois, surge o grande tema principal apresentado pelas cordas, acompanhadas por

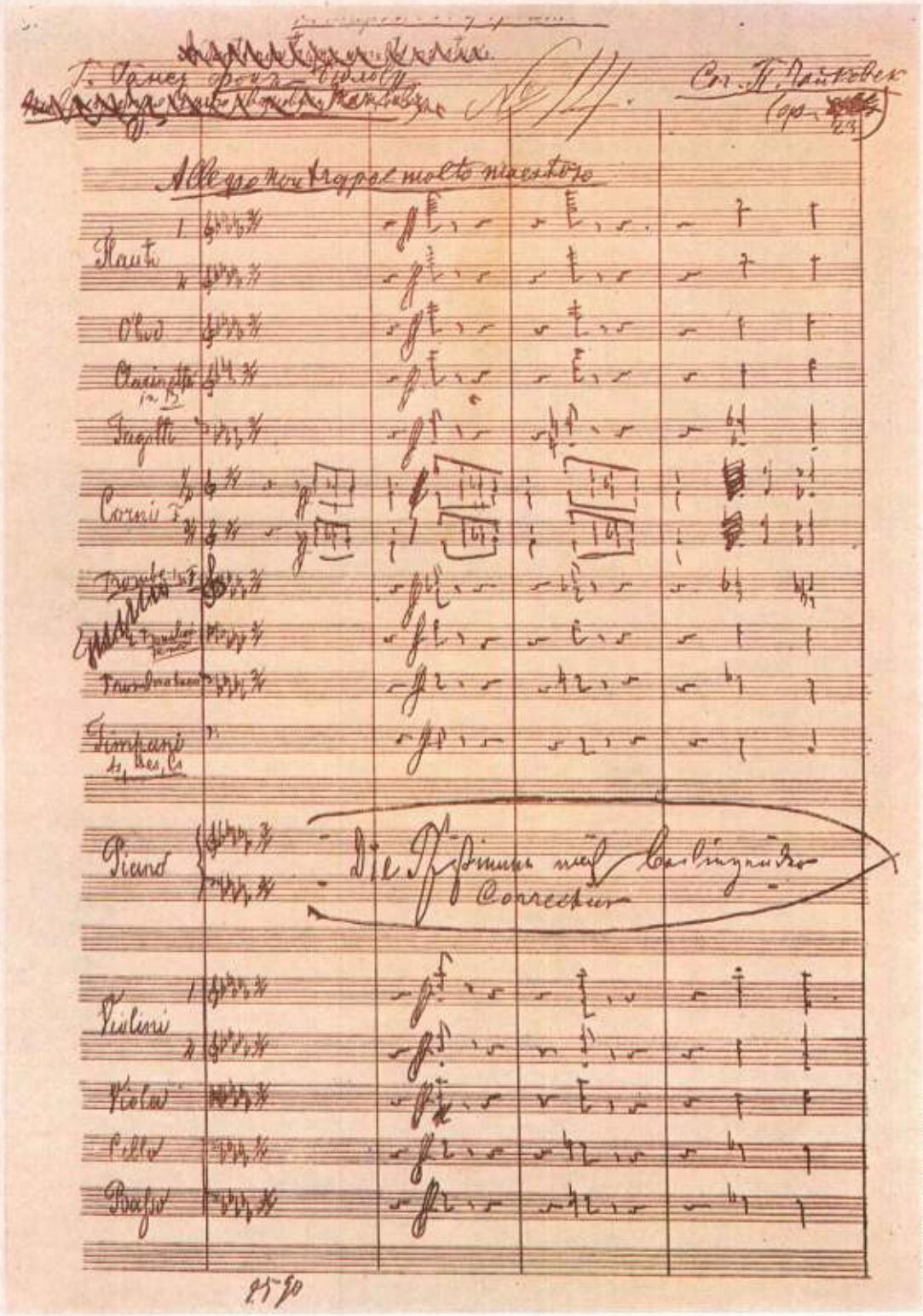
Museu do Louvre, Paris/Arquivo Sotheby

Em outubro e novembro de 1880, Tchaikovski compôs, sem grande entusiasmo, a abertura 1812, *que o seu amigo Rubinstein lhe encomendara para a Grande Exposição de 1882. Um quadro de E. Meissonier (1815-1891) ilustra o tema da retirada da Rússia das tropas napoleônicas, em 1812.*

magníficos acordes de piano: sobre este tema, que o solista retoma, sucedem-se algumas variações até se iniciar o *allegro con spirito*, cujo tema central é confiado ao piano. Mais tarde, aparecem outros dois temas que enriquecem a textura musical. Desenvolvimento, reexposição, cadência e coda são expressos com um inusitado vigor. Na verdade, todo o andamento, de considerável dificuldade, é uma espécie de duelo entre o solista e a orquestra. O segundo tempo, *andantino semplice*, principia com um tema de grande delicadeza, exposto pela flauta e depois recolhido pelo piano; a seção de madeiras apresenta um segundo tema. A seção central, *prestissimo*, serve de contraste devido à sua leveza e ritmo de valsa; depois de uma cadência, volta-se ao *andantino* inicial. O *finale*, um espetacular *allegro con fuoco*, é construído sobre três temas: os dois primeiros baseiam-se em canções e danças populares russas e o terceiro tem uma grande carga de lirismo. Um desenvolvimento em forma de rondó e uma coda final, em que se torna a ouvir o primeiro tema, levam este concerto a uma conclusão muito brilhante.

O concerto n.º 2, em sol maior, op. 44, é uma obra de grande densidade orquestral. Foi composto em 1880 e, embora seja muito menos conhecido do que o concerto n.º 1, possui méritos mais do que suficientes para ocupar um lugar cimeiro entre os concertos de piano e orquestra do período romântico. O primeiro andamento, *allegro brillante*, inicia-se com um tema de caráter marcial exposto, primeiro, pela orquestra e, depois, pelo piano; em seguida, um segundo tema, muito mais lírico, funciona como um belo contraste. Após um amplo desenvolvimento, aparece a cadência, que se reveste de enorme dificuldade; uma recapitulação e a coda final terminam o andamento. O segundo tempo, *andamento non troppo*, começa com um diálogo entre o concertino e o primeiro violoncelo, a que, mais adiante, se une o piano, chegando a formar uma espécie de sinfonia concertante. A atmosfera deste tempo lento está cheia de um grande lirismo não isento de nostalgia. O terceiro andamento, *allegro com fuoco*, baseia-se em dois temas que vão alternando em forma de rondó e que possuem um claro sabor eslavo. O estilo é brilhante, vigoroso e cheio de frescura.

O concerto n.º 3, em mi bemol maior, op. 75, foi escrito em 1893, último ano de vida de Tchaikovski. O músico, que apenas chegou a compor o primeiro andamento desta obra, utilizou na sua feitura materiais procedentes da composição que estivera destinada a ser o primeiro andamento da sinfonia *Patética* e que, depois, veio a substituir. Este único andamento, que requer grande virtuosismo de execução por parte do solista, decorre ao longo de uma sucessão de temas dos quais sobressaem três: o primeiro, de grande força, é exposto pelo fagote sobre uma nota pedal dos timbales; o segundo é de caráter muito lírico e intimista e o terceiro — um *trepak* russo — tem ritmo de dança. A monumental ca-

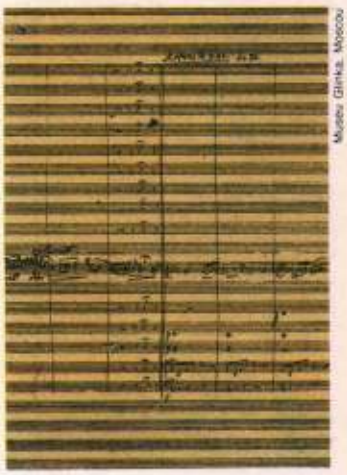


Biblioteca do Conservatório, Milão/Fabbri

À esquerda: página manuscrita do concerto n.º 1, em si bemol menor, de piano e orquestra de Tchaikovski. A obra foi estreada por Hans von Bülow no ano de 1875, em Boston. O êxito obtido foi de tal forma extraordinário que von Bülow se viu obrigado a bisar sempre o último andamento.

dência é, possivelmente, o melhor da obra; o concerto termina com uma coda de brilho deslumbrante.

O concerto-fantasia, em sol maior, op. 56, foi composto em 1884 e é uma obra concertante em dois andamentos, de grande virtuosismo. Pela natureza do seu material e desenvolvimento caprichoso, não se trata de uma partitura excessivamente interessante. No entanto, encontram-se nela vá-



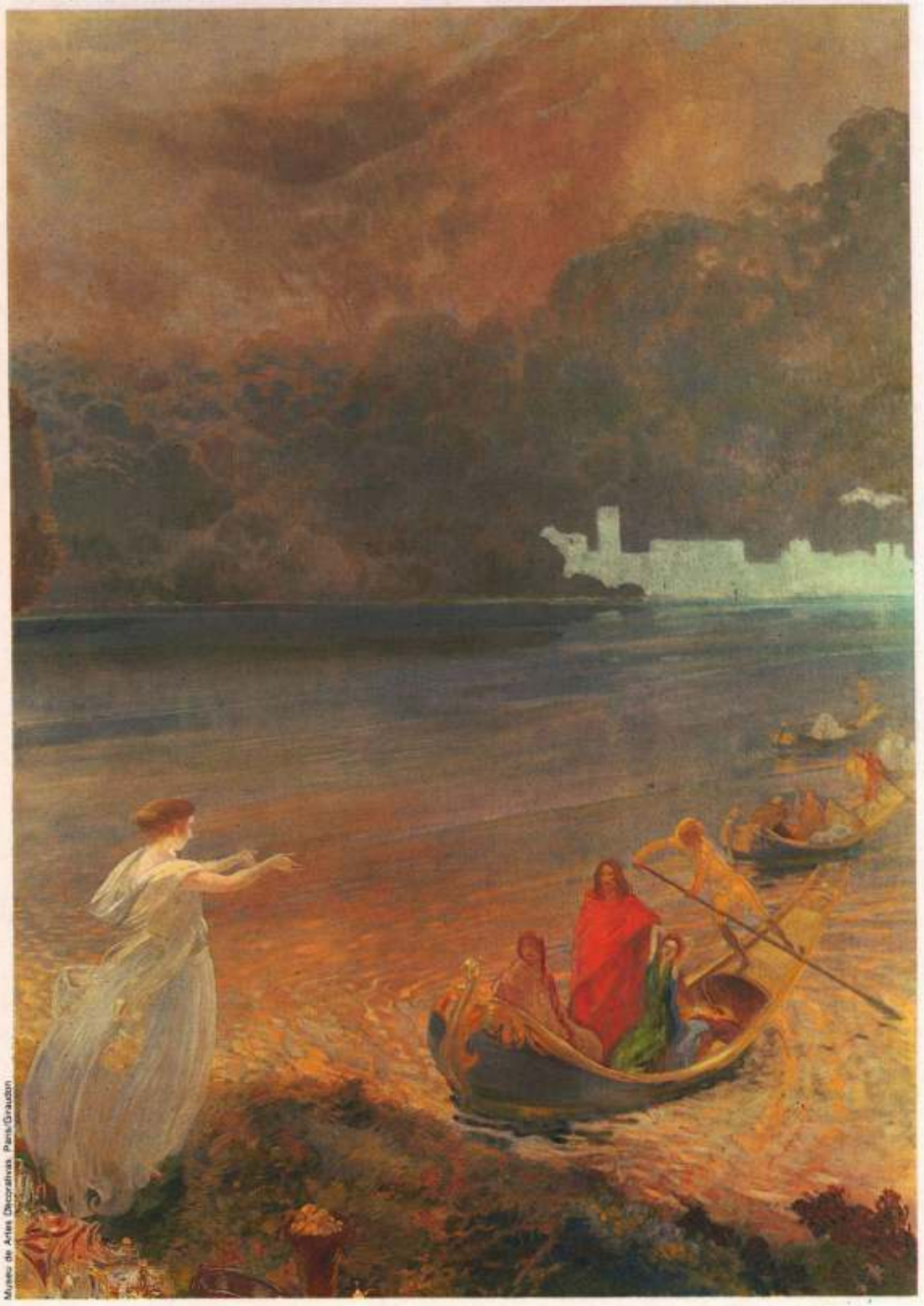
Museu Glinka, Moscou

rios momentos especialmente conseguidos, como acontece no segundo tempo, cujos dois temas principais apresentam um contraste acusado e digno de interesse.

Obras de violino e orquestra

O concerto de violino, em ré menor, op. 35, é uma das obras mais interpretadas de todo o repertório violinístico. Foi composta em 1878 e demorou um certo tempo a ser estreada, visto que vários virtuoses a quem Tchaikovski o ofereceu — como Auer ou Kotek — se negaram a interpretá-lo; por fim, Brodski decidiu-se a fazê-lo, apesar das dificuldades que a obra apresentava, então consideradas quase insuperáveis. O primeiro tempo, *allegro moderato*, contém dois temas de grande lirismo que o compositor conseguiu transformar, enriquecendo assim o desenvolvimento do andamento com passagens ora ternas, ora heróicas, ora íntimas, ora de um extrovertido virtuosismo. A coda reveste-se de brilho e dificuldade extraordinários. O segundo tempo, *andante*, é uma *canzonetta* em sol menor, de sabor eslavo pelo caráter nostálgico do seu discurso melódico. O *finale*, *allegro vivacissimo*, é formado por dois temas muito diferentes, embora sejam ambos inconfundivelmente russos: o primeiro tem grande força rítmica e o segundo é muito melódico: os dois temas alternam num alarde de virtuosismo, que alcança seu ponto mais alto na deslumbrante coda final.

A contribuição de Tchaikovski neste campo completa-se com duas peças breves para violino e orquestra: a *Sérénade mélancolique*, op. 26, e a *Valsa-Scherzo*, op. 34. São duas obras simples, escritas em forma de *lied*, isto é, em três partes, e nas quais o proverbial lirismo do compositor é acompanhado por uma orquestração cuidada. Nas duas obras, uma seção, *allegro*, é escoltada por duas mais lentas que proporcionam o necessário contraste. Embora se trate de peças simples, sem grande fôlego criativo, são muito agradáveis de ouvir.



Museu de Artes Decorativas, Paris/Giraudon

No início de 1878, o concerto de violino marcou, provavelmente, o regresso de Tchaikovski à alegria de viver. Paira sobre a obra um acentuado lirismo, que se ilustra com A Ilha Feliz, *de Alberto Besnard (1849-1934). Em cima: página manuscrita da obra conservada no Museu Glinka.*

Tate Gallery, Londres

Diz-se que Liszt exclamou «Enfim, música!», quando ouviu as Variações sobre Um Tema Rococó, *para violoncelo e orquestra, de Tchaikovski. Em cima: Guilhermina Suggia, a grande violoncelista portuguesa, num quadro de Augustus E. John, de 1923.*

Obras de violoncelo e orquestra

Tchaikovski só compôs duas obras de violoncelo e orquestra: as *Variações sobre Um Tema Rococó*, op. 33, e o *Pezzo capriccioso*, op. 62.

A primeira, que constitui uma nova homenagem a Mozart, é constituída por um tema e sete variações. Composta em 1876, é uma obra em que se unem o virtuosismo, a elegância e a leveza. A parte do solista apresenta uma enorme dificuldade e a orquestração foi muito trabalhada. A sucessão de variações dá ao violoncelista oportunidade de mostrar não só o seu domínio do instrumento mas também o seu sentido interpretativo; por meio delas, Tchaikovski exige a expressão de numerosos estados anímicos, entre os quais, como era de esperar, se encontram a melancolia e a alegria mais exultante.

O *Pezzo capriccioso*, composto em 1887, é uma obra muito diferente. Mais breve e meditativa, apresenta também grandes dificuldades técnicas. O tema principal é uma suave melodia de caráter simples, que se desenvolve de maneira muito livre; daí o título da obra; apesar disso, a composição é mais presidida pela gravidade do que pelo brilho.

Catálogo de la obra orquestal

Instrumento solista e orquestra

Concerto de piano n.º 1, em si bemol menor, op. 23 (1874-1875) ● *Sérénade mélancolique*, em si menor, violino, op. 26 (1875) ● *Variações sobre Um Tema Rococó*, em lá maior, violoncelo, op. 33 (1876) ● *Valsa-Scherzo*, em dó maior, violino, op. 34 (1877) ● Concerto de violino, em ré maior, op. 35 (1878) ● Concerto de piano n.º 2, em sol maior, op. 44 (1880) ● Concerto-fantasia, em sol maior, piano, op. 56 (1884) ● *Pezzo capriccioso*, em si menor, violoncelo, op. 62 (1887) ● Concerto de piano n.º 3, em mi bemol maior, op. 75 (1893) ● *Andante* em si bemol maior e *finale* em mi bemol maior, piano, op. 79 (1893).

Orquestra

Allegro ma non tanto, em sol maior, orquestra de cordas (1863-1864) ● Pequeno *allegro* com introdução, 2 flautas e cordas (1863-1864) ● *Andante ma non troppo*, em lá maior, pequena orquestra (1863-1864). *Agitato e allegro*, em mi menor, pequena orquestra (1863-1864). *Allegro vivo*, em dó menor (1863-1864). *Os Romanos no Coliseu* (1863-1864), perdido ● Abertura *A Tormenta*, em mi maior, op. 76 (1864). ● *Danças Características* (1864-1865) ● Abertura em fá maior (1.ª versão, pequena orquestra, 1865; 2.ª versão, orquestra completa, 1866) ● Concerto abertura, em dó menor (1866) ● Sinfonia n.º 1, em sol menor, *Ilusões de Inverno*, op. 13 (1.ª versão, 1866; 2.ª versão, 1866; 3.ª versão, 1874) ● *Abertura-Festival sobre o Hino Nacional Dinamarquês*, em ré maior, op. 15 (1866) ● *Fatum*, poema sinfônico em dó menor op. 77 (1868) ● *Romeu e Julieta*, abertura-fantasia, em si menor (1.ª versão, 1869; 2.ª versão, 1870; 3.ª versão, 1880) ● *Serenata para o Dia do Santo Onomástico de Nikolai Rubinstein*, pequena orquestra (1872) ● Sinfonia n.º 2, em dó menor, op. 17, *Ucraniana* (1.ª versão, 1872; 2.ª versão, 1879-1880) ● *A Tempestade*, fantasia sinfônica, em fá menor, op. 18 (1873) ● Sinfonia n.º 3, op. 29, *Polaca* (1875) ● *Marcha Eslava*, em si bemol maior, op. 31 (1876) ● *Francesca da Rimini*, fantasia sinfônica em mi menor, op. 32 (1876) ● Sinfonia n.º 4, em fá menor, op. 36 (1877-1878) ● Suíte n.º 1, em ré maior, op. 43 (1878-1879) ● *Capricho Italiano*, em lá maior, op. 45 (1880) ● Serenata de cordas, em dó maior, op. 48 (1880) ● Abertura *1812*, em mi bemol maior, op. 49 (1880) ● *Marcha da Coroação*, em ré maior (1883) ● Suíte n.º 2, em dó maior, op. 53 (1883) ● Suíte n.º 3, em sol maior, op. 55 (1884) ● *Elegia em honra de Ivan Samarin* em sol maior, para cordas, (1884) ● *Manfredo*, sinfonia em si menor, op. 58 (1885) ● *Marcha Solene*, em ré maior, para os estudantes de Direito (1885) ● Suíte n.º 4, em sol maior, *Mozartiana*, op. 61 (1887) ● Sinfonia n.º 5, em mi menor, op. 64 (1888) ● *Hamlet*, abertura-fantasia em fá menor, op. 67 (1888) ● *O Voivoda*, balada sinfônica em lá menor, op. 78 (1890-1891) ● *Quebra-Nozes*, suíte de bailado, op. 71-a (1892) ● Sinfonia n.º 6, em si menor, op. 74, *Patética* (1893) ● Sinfonia n.º 7, em mi bemol maior (incompleta, 1892).

Capítulo 14

Tchaikovski, anos de plenitude

Conservatório e passou meses inteiros na mansão da irmã ou em algumas das grandes casas de campo que sua protetora punha à sua disposição. Durante esse tempo, escreveu a grande sonata de piano em sol maior e o conhecido concerto de violino, que, recusado por vários solistas devido às terríveis dificuldades que encerra, veio a impor-se, pouco depois, como uma obra fundamental do repertório violinístico. Em 1879, terminou a composição de *A Donzela de Orleães* e, nos finais desse mesmo ano, efetuou uma nova viagem pela Alemanha, França e Itália e fixou residência em Roma até ao mês de março de 1880.

Mary Evans Picture Library

Uma vez concluída a composição de *Eugênio Onéguine* e do famoso bailado *O Lago dos Cisnes*, encomendado pelo Grande Teatro de Moscou e que, a princípio, não obtivera demasiado êxito, Tchaikovski decidiu iniciar a composição de uma ópera dedicada a uma personagem que muito amava desde a infância: Joana d'Arc. O desafogo econômico com que o músico vivia nesta época permitiu-lhe dedicar todo o seu tempo a compor e a viajar. Assim, abandonou as aulas no

As cenas mais importantes de O Lago dos Cisnes, *uma obra-prima do bailado, foram escritas por Piotr Tchaikovski durante uma das suas estadas em Paris, em que conheceu Saint-Saëns, ouviu a* Carmen *e pôde ver um bailado que foi muito importante para ele:* Sylvia, *de Léo Délibes.* O Lago dos Cisnes *destinava-se ao Grande Teatro de Moscou (Bolchoi), mas uma encenação e figurinos deficientes, bem como um coreógrafo e um maestro que não estavam à altura da obra, malograram a estréia. A gravura da época mostra um setor dos camarotes e da platéia do Bolchoi.*

A cena corresponde à primeira representação de Eugênio Onéguine *pelo Grupo do Conservatório de Moscou, no Teatro Mali da mesma cidade. Ao conhecer a partitura, von Bülow afirmara: «Tchaikovski é um verdadeiro poeta dos sons.» A peça, que teve um acolhimento moderado, impôs-se rapidamente como uma obra-prima e a mais famosa do repertório russo.*

A partir desta data, a reputação de Tchaikovski como compositor cresceu extraordinariamente na Rússia, onde as suas obras começaram a ser interpretadas com assiduidade. Também no estrangeiro, ainda que com certa lentidão, aumentou a sua fama e prestígio, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos. O concerto n.º 1 de piano, em si bemol, foi estreado com grande êxito por toda a Europa e os virtuoses mais importantes da época incluíram-no no seu repertório como obra obrigatória para arrebatar os maiores triunfos.

Apesar de a sua fama e prestígio crescerem incessantemente, Tchaikovski continuou a atravessar altos e baixos anímicos e depressões nervosas. Desde os fins de 1880 até ao outono do ano seguinte, foi incapaz de compor uma única obra. Em 1881, morreu o seu amigo Nikolai Rubinstein e a irmã caiu gravemente doente. Posteriormente, foi-lhe oferecido o lugar de diretor do Conservatório de Moscou, mas Tchaikovski recusou-o, a fim de continuar a consagrar todo o seu tempo à composição. Felizmente, superou a ameaça de uma nova crise nervosa e, nos finais de 1881, novamente em Roma, começou a escrever uma das obras mais belas e sentidas: o trio de piano, violino e violoncelo, op. 50, dedicado à memória do seu amigo Nikolai.

A década de 1880 a 1890 constitui a época mais feliz da vida de Tchaikovski, que, ultrapassando momentaneamente o pessimismo existencial e a tendência para a neurose depressiva que sempre o tinham atormentado, conseguiu alcançar, em muitos momentos, um equilíbrio psíquico que lhe permitiu gozar a natureza, a arte, o sossego e o sonho. Na Itália, onde foi, talvez, em busca do calor e da alegria de uma atmosfera totalmente diferente da de sua pátria, Tchaikovski encontrou o remanso de tranqüilidade que a sua saúde física e psíquica requeria. O compositor passou longas temporadas em Florença, instalado na esplêndida Vila Oppenheim, propriedade da Sra. von Meck, e aqueles meses de dis-

À direita: na página seguinte, Alexandre III, imperador da Rússia, com a mulher, Fedorovna. Depois do assassínio de seu pai, subiu ao trono em 1881, mas, durante muitos meses, manteve-se fechado no palácio, com medo dos niilistas, pelo que a sua coroação só se efectuou em 1883. Tchaikovski, que então vivia precisamente o melhor período da sua vida, compôs a cantata Moscou *(1883), com motivo na referida coroação. Esta peça, escrita com base num texto de Maikof, consegue, com extraordinária habilidade, unir elementos litúrgicos e operísticos. As partes musicais com mais força são as dedicadas ao meio-soprano e ao barítono. Alexandre concedeu a Grã-Cruz de S. Vladimir a Tchaikovski, que se converteu assim no compositor mais notável nos ambientes oficiais.*

Biblioteca do Castelo de Peterrof/Arquivo Salvat

A inquietação dominava Tchaikovski nos inícios de 1893. Depois de reger em Bruxelas, orientou em Odessa os ensaios de A Dama de Espadas *e dirigiu concertos. No mês seguinte, voltou a dirigir em Moscou e, quase em seguida, em Jarkof. Ali foi tirada a fotografia acima, em que Tchaikovski aparece rodeado dos professores da escola de música daquela cidade.*

tensão e trabalho deram os seus frutos: o *Capricho Italiano*, o sexteto de cordas *Souvenir de Florence*, a ópera *A Dama de Espadas*, etc. Numa das numerosíssimas cartas que a sua protetora lhe escreveu, esta expressava-se assim: «A minha vila está rodeada de terraços e jardins com estátuas antigas. O arcanjo S. Gabriel monta guarda sobre uma fonte, que rompe o silêncio discretamente... Mais além, estende-se um lindo olival e um bosquezinho que o outono vestiu de prata, por onde assomam os campanários de Florença. No horizonte, perfilam-se os Apeninos [...] Venha para aqui, meu querido amigo, e poderá dispor de hospedagem adequada.»

Durante os anos de 1882 e 1883, Tchaikovski trabalhou de novo para o teatro, dedicando-se à composição da ópera *Mazeppa*, sobre o poema de Puchkine *Poltava*, que conta uma história de amor e de guerra situada na época do reinado de Pedro-o-Grande. A obra estreou-se quase simultaneamente em Moscou e S. Petersburgo, o que demonstra o prestígio de que o compositor gozava. No entanto, e apesar da proteção que a família real lhe dispensou, a estréia moscovita passou quase despercebida. Tal não aconteceu em S. Petersburgo, onde o êxito alcançado foi muito maior. Posteriormente, o czar Alexandre III concedeu a Grã-Cruz de S. Vladimir a Tchaikovski, o que o transformou, de fato, no compositor oficial.

Em 1885, Tchaikovski viu satisfeito um dos seus maiores sonhos: ter uma casa de campo. Dado que os seus êxitos como compositor lhe proporcionavam elevadas receitas e a ajuda da Sra. von Meck continuava a ser tão generosa como de costume, pôde comprar um casarão antigo perto de Klin, a meio caminho entre Moscou e S. Petersburgo. A casa pertencera a uma família de aristocratas e, embora se encontrasse um pouco abandonada, conservava traços da sua antiga grandeza. Situada em pleno campo, constituía o lugar ideal com que o compositor sonhara desde a infância. Dali escreveu ao irmão Modesto: «Sinto-me inteira-

Em cima: sala de música da casa de Klin (hoje Museu Tchaikovski). Foi esta a última casa do músico, onde viveu submetido a uma severa disciplina de trabalho, interrompida apenas por prolongados passeios. A dedicação à sua obra era tal que uma placa sobre a porta da casa recordava: «P. I. Tchaikovski recebe às segundas-feiras e quintas-feiras das 3 às 5. Por favor, não toque a campainha.»

mente sossegado e feliz. Leio muito, dou grandes passeios, como com apetite e durmo bem. Resumindo: vivo.» Algum tempo depois, e porque a casa era excessivamente grande e difícil de manter, mudou-se para outra pequena e retirada que havia no mesmo lugar.

Datam desta época de tranqüilidade algumas composições tão simples e bonitas como as *Dezesseis Canções Infantis*, sobre poemas de Plecheief, ou a *Liturgia de S. João Crisóstomo*, para coro misto, uma das raríssimas partituras religiosas do autor. Tchaikovski não foi um homem crente nem se preocupou com o problema religioso. Numa carta que escreveu à Sra. von Meck, expôs abertamente a sua maneira de pensar acerca do tema: «No que respeita à religião, devo confessar-lhe que as minhas idéias são um tanto confusas e que não pude, até agora, chegar a esclarecer muitas das contradições que se me apresentam. Por um lado, recuso-me sem mais a aceitar os dogmas da religião ortodoxa e da religião cristã em geral. Um exemplo: nunca consegui admitir o princípio da recompensa e do castigo, consoante o homem tiver sido bom ou mau. Recompensa por quê e castigo por quê? [...] Considero ainda mais difícil poder vir a acreditar na vida eterna [...] Realmente, sem a música teria enlouquecido [...] Somente pelo meu amor por ela pude resistir à existência [...] e é possível que, no céu, nem sequer haja música [...], portanto, gozemo-la o mais possível, enquanto estamos aqui em baixo [...]»

Em 1885, e após um grande esforço, Tchaikovski concluiu outra das suas maiores obras: a sinfonia *Manfredo*, baseada num poema de Byron. O músico refletiu nela algumas das suas mais sinceras e profundas vivências e fê-lo com tal força que — segundo escreveu à sua grande amiga — se chegou a identificar com o protagonista do poema e a partilhar com ele o prazer e o sofrimento, a esperança e o desespero.

Apesar de Tchaikovski viver com mais tranqüilidade, o círculo de pessoas com quem se relacionava, em quem confiava e com quem discutia a sua obra foi-se

tornando cada vez mais reduzido e, a partir de *Manfredo*, não voltou a mostrar nem a comunicar os seus projetos a ninguém. No seu retiro de Klin recebia a visita de alguns amigos, com os quais jogava cartas e com quem falava de história e literatura.

Em 1886 efetuou uma viagem ao Cáucaso, onde foi recebido triunfalmente. Em Tiflis, capital da Geórgia, organizou-se um concerto em sua honra que alcançou um êxito apoteótico e em que os espectadores cobriram de flores o emocionado compositor. Quando acabou o concerto, foi-lhe oferecida, como homenagem, uma bonita coroa de louros de prata.

Nos princípios de 1887 realizou-se a estréia da nova versão da ópera *Vakula, o Ferreiro*, em que Tchaikovski atuou, pela primeira vez, como diretor de orquestra; a esta primeira experiência seguiram-se muitas outras. Na realidade, a atuação de Tchaikovski como regente foi apenas discreta, mas a sua presença no estrado constituía, sem dúvida, um grande atrativo. Uma prova disso é o fato de ter recebido numerosos convites de diversos centros musicais da Rússia, Europa Ocidental e América do Norte.

Em 1888 empreendeu uma nova digressão e dirigiu as suas obras em Leipzig, Berlim, Praga, Hamburgo, Paris e Londres. A sua fama era enorme e em todos os lados lhe dispensavam um acolhimento caloroso. Apesar de os êxitos obtidos agradarem à inegável vaidade do artista, este, no seu foro íntimo, sentia-se descontente, uma vez que as digressões o afastavam da sua verdadeira tarefa: compor. Assim explicava à Sra. von Meck: «A minha reputação e a minha fama crescem, mas não teria sido melhor permanecer em casa e dedicar-me a trabalhar? Além disso, sinto falta da paz e solidão do campo.»

Não obstante a sensação de descontentamento para consigo próprio, Tchaikovski realizou uma nova digressão de concertos como regente, deslocando-se a Colônia, Frankfurt, Dresden, Berlim, Leipzig e Genebra. Em Hamburgo conheceu Brahms, mas as duas personalidades eram demasiado diferentes para que se pudessem entusiasmar com o encontro. Da Alemanha seguiu para Londres, onde alcançou outro grande êxito.

Durante o verão de 1889, que passou na sua casa de campo, Tchaikovski trabalhou com afinco na criação daquela que seria uma das suas mais belas partituras: o bailado *A Bela Adormecida*, que se estreou no ano seguinte na presença do czar e de toda a corte e não obteve um êxito excepcional. No entanto, e tal como acontecera com *Eugênio Onéguine*, pouco a pouco, a obra foi conquistando o apreço do público, até se transformar num dos bailados mais interpretados, queridos e admirados de todo o repertório clássico.

O fato de não ter conseguido um verdadeiro êxito na estréia de *A Bela Adormecida* deixou um sabor amargo no compositor, que decidiu ir para Itália. Em Florença escreveu uma das suas melhores criações operísticas, *A Dama de Espadas*, baseada numa magnífica história de Puchkine sobre a vida de um jovem militar a quem a paixão pelo jogo leva à destruição e à morte.

Nos fins de 1890 deu-se a inesperada ruptura com a Sra. von Meck. Algumas das linhas do seu diário podem ajudar-nos a compreender o que esse acontecimento representou para o compositor: «Talvez porque nunca cheguei a conhecer pessoalmente Nadiejda Philaretovna, coloquei-a num pedestal. Estava certo de que era mais fácil a Terra desaparecer debaixo dos meus pés do que a minha amiga abandonar-me. No entanto, isso sucedeu e agora toda a minha fé nos semelhantes, toda a minha confiança no mundo se vêem reduzidas a nada. Perdi a minha tranqüilidade e a possível felicidade que o destino ainda tivesse podido reservar-me estará envenenada para sempre [...]»

Quando o destino lhe reservava só cinco anos de vida, a fama fazia que Tchaikovski abandonasse freqüentemente o seu retiro campestre. Entre 1888 e 1889, o músico realizou duas digressões de concertos por diversas cidades européias. Berlim foi uma das cidades onde o mestre russo esteve nas duas ocasiões. A fotografia a cores mostra uma vista da Berlim da época, na esquina em que a avenida Unter den Linden se cruza com a Friedrichstrasse.

Os últimos anos

A partir de 1891, o ânimo de Tchaikovski tornou a cair nas antigas angústias, desequilíbrios, pessimismo e depressões. Retirado no seu refúgio campestre, o músico recusou vários convites para dirigir as suas obras em Budapeste, Mogúncia e Frankfurt, embora mantivesse o compromisso, contraído anteriormente, de dirigir em Paris e nos Estados Unidos. O irmão Modesto descreveu o estado de espírito do compositor durante os dias que passou em Paris em termos alarmantes: «O seu olhar era frio e lúgubre, as faces exangues e o sorriso tinha um ricto de amargura [...]» O concerto em Paris

significou a sua consagração definitiva em França, país que sempre se mostrara reticente em reconhecer o seu talento de gênio; contudo, a morte da irmã Alexandra não lhe permitiu gozar o triunfo. Apesar dessa triste notícia, em abril de 1891 Tchaikovski partiu para os Estados Unidos, onde obteve um dos maiores êxitos, dirigindo as suas composições em Nova Iorque, Baltimore e Filadélfia.

Durante o verão, já de regresso à pátria, trabalhou na criação de duas novas obras: o apreciado bailado *Quebra-Nozes* e a sua última ópera, *Iolanta,* que lhe fora encomendada pelo Teatro Imperial.

Nas cartas que o músico escreveu durante os últimos anos de vida, pode notar-se um tom melancólico e um anseio de paz muito mais profundo do que em fases anteriores. Para combater os novos acessos de melancolia, os médicos aconselharam-no a viajar, uma das poucas coisas que o distraíam, não obstante a nostalgia da sua terra que sentia quando atravessava as fronteiras russas. Contudo, desta vez, depois de assistir à estréia de *Eugênio Onéguine* em Hamburgo, dirigida por Gustav Mahler, sobreveio-lhe uma depressão tão violenta que cancelou os contratos na Holanda e regressou a Moscou. Em março de 1892, estreou-se em S. Petersburgo uma suíte do *Quebra-Nozes,* acolhida com tal entusiasmo pelo público que vários dos números que a compõem tiveram de ser repetidos. No mês de maio, Tchaikovski comprou uma nova casa nos arredores de Klin; pela sua morte, a casa passou para o criado Alexis Sofronof, que, em 1897, a vendeu ao irmão do compositor. Atualmente, a casa, que conserva todos os documentos e objetos pessoais do músico, constitui o Museu Tchaikovski.

No verão daquele mesmo ano, Tchaikovski passou uma breve temporada de repouso na estância termal de Vichy e, ao regressar a Klin, dedicou-se apaixonadamente à composição daquela que seria, talvez, a maior das suas obras: a sinfonia n.º 6, em si menor, *Patética.* Mas, nos fins do verão, era novamente vítima da agitação e intranqüilidade: incapaz de trabalhar, abandonou a composição da obra e aceitou o convite para realizar uma nova digressão de concertos. Deste modo, Tchaikovski voltou a dirigir obras suas em Viena, Salzburg e Praga, onde se estreou *A Dama de Espadas.*

Novosti

Novosti

Na fotografia acima, Tchaikovski aparece com o seu amado sobrinho Bobik, Vladimir Davidof, filho de sua irmã Alexandra, com o qual o músico manteve uma constante correspondência até o final da vida.

A morte de Tchaikovski causou assombro na Rússia. Apesar da epidemia, o seu cadáver foi exposto à veneração do público. À direita: monumento que o recorda, em frente do Conservatório de Moscou.

Ao regressar à Rússia, assistiu à primeira audição de *Iolanta* e de *Quebra-Nozes*, obras que não chegaram a satisfazer plenamente o público, apesar dos aplausos da família imperial e do próprio czar.

Nos princípios do ano de 1893 — o último da sua vida — Tchaikovski foi a Paris, onde recebeu a nomeação de membro honorário da Academia Francesa. Mais tarde, foi investido como doutor *honoris causa* pela Universidade de Cambridge. Quando regressou a Klin, dedicou-se inteiramente a terminar a *Patética*, acerca da qual escreveu: «Não exagero, toda a minha alma está nesta sinfonia.» Em outubro, mudou-se para S. Petersburgo, com o irmão Modesto e o sobrinho preferido, Vladimir — filho de Alexandra —, para começar os ensaios da sua última obra. Os músicos da orquestra pareciam não compreender a composição e, no dia da estréia, a 28 de outubro, a sinfonia passou quase despercebida, o que, uma vez mais, levou o compositor a mergulhar numa profunda depressão. No entanto, a 18 de novembro, uns dias após a sua morte, a obra, dirigida pelo grande maestro Naprávnik, causou uma profunda impressão e, em seguida, passou a ser interpretada em todo o país.

A 1 de novembro, Tchaikovski sentiu-se indisposto, negou-se a comer e bebeu um copo de água sem ser fervida, apesar de se haver declarado uma epidemia de cólera em S. Petersburgo. A doença não tardou a manifestar-se com a maior virulência. Uns dias mais tarde, o compositor caiu ao leito e não voltou a recuperar a lucidez; às vezes murmurava o nome de Nadiejda von Meck em tom de censura. Morreu a 6 de novembro, às 3 da madrugada. Assim se extinguia a vida de um dos mais extraordinários músicos da história; um músico que, nas suas sinfonias, nas suas canções, nas óperas e bailados, enfim, em toda a sua criação, soube expressar de uma forma genial as tão diversas, contraditórias e emocionantes vivências da condição humana: da mais extrovertida alegria ao mais profundo desespero; da intimidade mais comovedora aos tons mais pitorescos e populares; da delicadeza mais notável à mais matizada e potente sonoridade. Por isso, a sua música será sempre imortal.

Capítulo 15

Música instrumental e de câmara

A música de piano

A música de piano é das facetas menos conhecidas da produção de Tchaikovski, apesar de conter uma grande quantidade de pequenas obras-primas. A primeira coisa que sobressai neste gênero é o elevado número de composições, que ronda quase a centena. Mas, se a prodigalidade de Tchaikovski ao escrever para o piano foi grande, não se mostrou menos generoso na sua inesgotável veia melódica, na sua capacidade expressiva, cheia de matizes — sobretudo no que se refere a aspectos intimistas — e no seu surpreendente domínio da pequena forma em todas as suas variedades: valsa, polca, capricho, *scherzo*, noturno, improviso, mazurca. Excetuando a grande sonata em sol maior, op. 37, pode dizer-se que a obra de piano de Tchaikovski é composta por peças a que, noutros tempos, se chamou «miniaturas de salão». No essencial, Tchaikovski tomou como fonte de inspiração as obras breves de Schubert, Chopin, Schumann e Mendelssohn, continuando uma tradição muito enraizada na música européia. Já alguns rondós de Mozart haviam sido uma genial antecipação de tudo aquilo que este gênero viria ser, embora tivesse sido o estabelecimento definitivo da burguesia do século XIX, com os seus saraus e salões artísticos, que marcou a vitalidade desta peça e seu extraordinário florescimento. Hoje, em que todo esse mundo desapareceu e o declínio de um público amante da música e capaz de tocar um instrumento chegou a um estado alarmante, não é de estranhar que este tipo de composições tenha caído no esquecimento. O que demonstra, uma vez mais, a íntima relação existente entre a criação artística e a sociedade que a produz.

Tchaikovski começou o seu trabalho de compositor escrevendo peças para piano. É muito significativo que, entre as suas dez primeiras obras publicadas, figurassem oito destinadas ao piano, o mesmo se podendo dizer do fato de nunca ter deixado de compor para este instrumento, que esteve presente em todas as fases da sua vida de criador. Embora Tchaikovski não fosse um caso típico de compositor-pianista, como por exemplo Chopin ou Liszt, conhecia perfeitamente os segredos do teclado, foi um intérprete muito aceitável, sem chegar a ser um virtuose, e teve o dom de improvisar com uma facilidade e imaginação realmente extraordinárias.

Para o seu estudo, podemos separar as obras de piano de Tchaikovski em várias rubricas, seguindo uma ordem cronológica e agrupando-as segundo o sistema adotado pelo próprio compositor.

Primeiras obras (1865-1871)

Embora publicada postumamente, a sonata em dó sustenido menor, op. 80, foi composta em 1865. É uma obra em quatro andamentos, que Tchaikovski escreveu quando era estudante, mas que contém já traços pessoais, nomeadamente no que respeita ao aspecto rítmico. Além dela, quatro obras e quatro breves coleções de diferentes peças constituem a relação das primeiras composições que editou. O op. 1 é formado pelo *Scherzo à la russe*, baseado numa canção popular ucraniana, e pelo Impromptu

Embora Tchaikovski nunca tivesse chegado a ser um grande virtuose do piano, escreveu um considerável número de obras para este instrumento. Entre as suas composições de piano solo sobressai a sonata em sol maior, op. 37, que data de 1878. Embaixo: Madame Manet ao Piano, *quadro de Édouard Manet.*

Arquivo Salvat

em mi bemol menor. Foram ambos escritos segundo a forma A-B-A; neles se manifesta já uma característica muito própria do compositor: a sua tendência para alternar passagens de grande dificuldade, sobretudo rítmica, com outras de sentido vôo lírico.

O op. 2 é formado por três peças: *«Ruines d'un château»*, *«Scherzo»* e «Romança sem Palavras», conhecidas como *Souvenir de Hapsal*, lugar onde foram compostas em 1867. A atmosfera nostálgica de *«Ruines»*, a luminosa leveza do *«Scherzo»* e o lirismo melódico da famosa «Romança sem Palavras» foram captados e expressos com um grande acerto; a última peça alcançou uma grande popularidade e foi objeto de numerosos arranjos.

A valsa em ré maior, op. 4, é já uma obra ambiciosa, que apresenta uma grande dificuldade; o seu tema principal tem encanto e é tratado com um brilho enorme. Por sua vez, a romança em fá menor, op. 5, escrita, tal como a anterior, em 1868, é uma das mais conhecidas peças para piano de Tchaikovski; começa com uma bela melodia de inspiração chopiniana, a que se segue um contrastado *allegro energico*, para regressar, finalmente, à quietude, numa atmosfera de caráter intimista. A *Valsa-Scherzo* em lá maior, op. 9, pertence ao tipo de peça amável e virtuosística que Tchaikovski apreciava tanto; nesta obra, o domínio rítmico é exposto com autêntica mestria. O *Capriccio* em sol bemol maior, op. 8, percorre uma espécie de arco em cinco seções, repetindo-se a primeira e a última, por um lado, e a segunda e a quarta, por outro; a peça é mais brilhante do que profunda e o episódio central, *andante molto espressivo*, denota uma clara influência de Chopin. Composto em 1870, o op. 9 é formado por três peças: *«Rêverie»*, «Polca de Salão» e «Mazurca de Salão». Os títulos são já muito expressivos e a música corresponde-lhes por inteiro. A mazurca é a peça mais interessante devido à elegância e beleza do seu tema principal. O op. 10 é composto por duas peças: um belo «Noturno», em fá maior, e uma *«Humoresque»*, em mi menor, ambos cheios de graça rítmica.

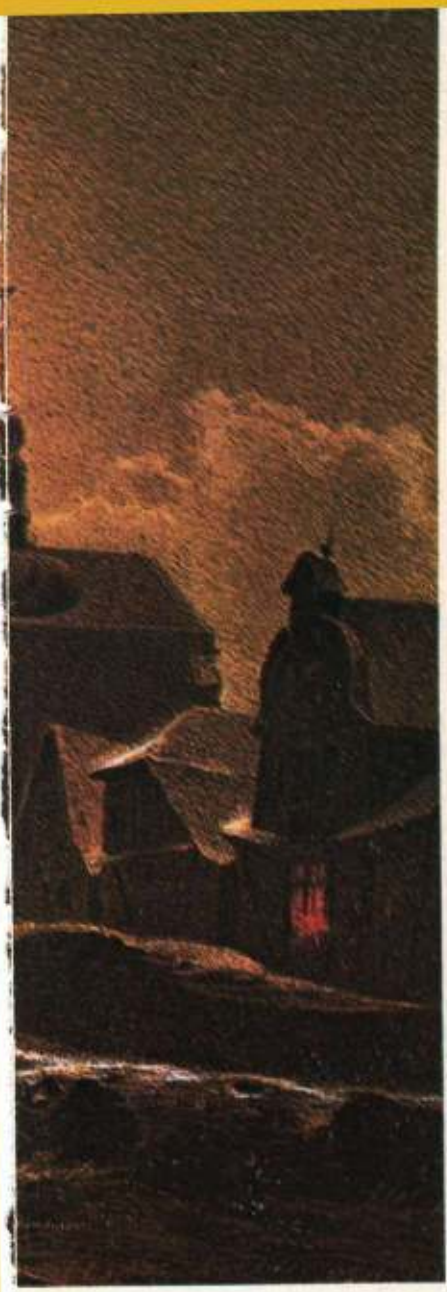
Obras da maturidade (1873-1882)

As coleções para piano compostas por Tchaikovski durante este período são mais extensas; contêm, geralmente, entre seis e doze peças. Entre as seis que constituem o op. 19 (1873) sobressai o virtuosismo da n.° 2, *«Scherzo humoristique»*, e o lirismo e beleza melódica da n.° 4, *«Nocturne»*; no entanto, a mais importante é a n.° 6, formada por um tema e treze variações, onde Tchaikovski desenvolve toda a sua imaginação tímbrica e habilidade para criar ambientes poéticos, elegantes ou cheios de

virtuosismo ligeiro e brincalhão. Em algumas variações é perceptível a influência de Schumann. A coda final tem grande brilho.

As *Seis Peças sobre Um Único Tema*, op. 21 (1873), constituem uma nova forma de variação em que Tchaikovski mostra a sua ductilidade para transformar um mesmo tema, mediante alterações rítmicas e harmônicas, sobretudo na n.º 4, *«Marche funèbre»*, e na n.º 5, uma alegre *«Mazurque»*.

As Estações, op. 37-*b* (1875-1876), obra que reúne doze peças características dedicadas aos meses do ano, foi encomendada a Tchaikovski pela revista musical *Nuvellist*, com o objetivo de publicar uma peç por mês, durante o ano d 1876. A coleção possui um grande beleza; as suas pá ginas são breves e, nelas a nostalgia e o intimism ocupam um lugar preemi nente, embora não falter momentos cheios de luz alegria (julho, agosto). A



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Tchaikovski passou o verão de 1867 em companhia da família Davidof em Hapsal. Como recordação, escreveu três peças de piano, Souvenir de Hapsal, *que dedicou a Vera Davidova. A primeira peça deste* opus, «Ruines d'un château», *é ilustrada pela litografia que figura em cima.*

À direita: litografia do século XIX que mostra um par dançando uma polca. Esta dança, de origem tcheca, bem como a mazurca, de origem polonesa, começaram a fazer parte da chamada música culta no século XIX. Tchaikovski integrou-as em várias obras, entre elas no seu op. 9 para piano.

Fabbri

Por encomenda da revista musical Nuvellist, *Tchaikovski escreveu entre dezembro de 1875 e novembro de 1876, doze peças características para piano dedicadas aos meses do ano, que intitulou* As Estações. *Em cima:* A Primavera, *de Arnold Böcklin.*

Snark International

Tchaikovski manteve com seu irmão Modesto — Modya, na intimidade — uma estreita relação. A ele são dedicadas as Doze Peças de Dificuldade Moderada, *op. 40. Modesto colaborou na obra lírica do irmão, escrevendo os libretos de duas óperas:* A Dama de Espadas *e* Iolanta.

duas peças mais belas talvez sejam as dedicadas aos meses de março, com sua «Canção da Calhandra», e novembro, que nos dá uma evocação da neve por meio da *«Troika en Traineau»*.

O Álbum das Crianças, op. 39 (1878), compreende 24 peças; esta composição tem claramente como antecedente as duas coleções de Schumann *Álbum para a Juventude* e *Cenas Infantis*. Tchaikovski compô-la para seu sobrinho Bobyk. São peças muito breves — a maioria não chega a durar um minuto — e relativamente fáceis. Alguns dos seus nomes aludem obviamente ao universo infantil a que a coleção é dedicada: *«Marche des soldats de bois»* (n.º 5), *«La poupée malade»* (n.º 7), etc. O conjunto é ameno, leve e inspirado.

As Doze Peças de Dificuldade Moderada, op. 40 (1878), são uma série de estudos que o compositor dedicou a seu irmão Modesto. Entre eles, sobressai o n.º 2, *«Chanson triste»*, com uma bela melodia que corresponde bem ao título; o n.º 3, *«Marche funèbre»* — o de maior duração —, de caráter mais recolhido do que exaltado; o n.º 7, *«Au village»*, cheio de um encantador sabor popular, e as duas valsas, n.º 8 e n.º 9, que conjugam o intimismo característico de Schumann com a graça, elegância e leveza de Tchaikovski.

A obra mais ambiciosa e importante de toda a criação pianística do grande compositor russo é a sonata em sol maior, op. 37 (1878), escrita em quatro andamentos. O primeiro, *moderato e risoluto*, segue a forma sonata com dois temas muito diferentes: um impetuoso e outro de caráter mais lírico; o desenvolvimento e a recapitulação conduzem a uma importante coda. O segundo tempo, *andante non troppo*, recria uma atmosfera de meditativo lirismo. O terceiro, *allegro giocoso*, é um breve e brilhante *scherzo*. O *allegro vivace* final é um rondó de grande virtuosismo que contém, todavia, passos de repousada inspiração. Esta sonata, esquecida durante muito tempo, está hoje a recuperar um lugar importante dentro do repertório romântico.

As *Seis Peças*, op. 51 (1882), são obras de salão baseadas em danças, cada uma dedicada a uma dama, o que explica o seu caráter um tanto feminino. As três valsas, a polca, o minueto e a romança que formam a coleção têm o virtuosismo e o encanto adequados aos propósitos do compositor. Nesta obra, é mais evidente a influência de Chopin do que a de Schumann.

Último período (1883-1893)

Na última década da sua vida, Tchaikovski prestou menos atenção à música de piano, embora não faltem obras de interesse e importância. A *Dumka*, op. 59

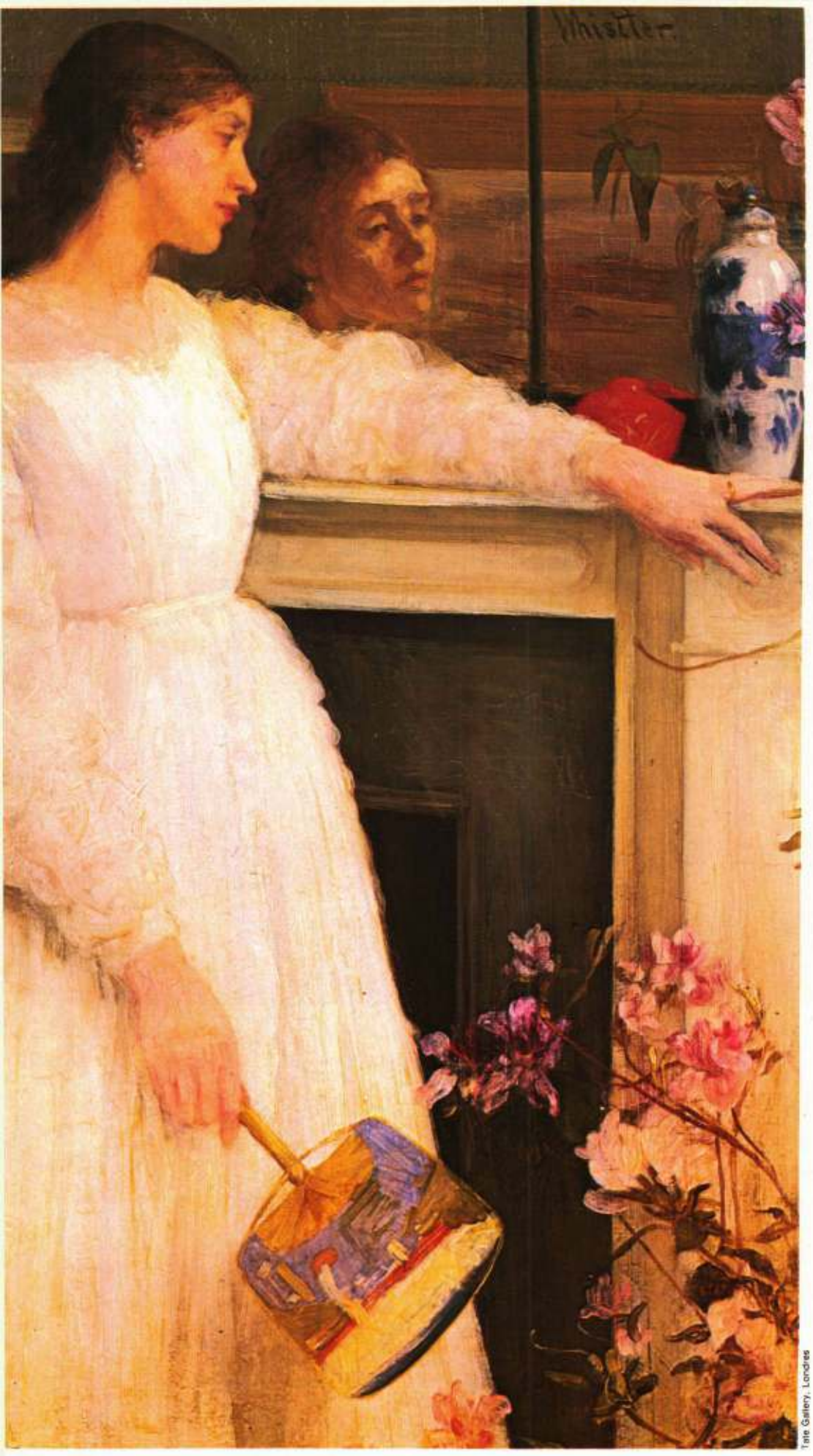
Salmer

Entre 19 de abril e 4 de maio de 1893, ano da sua morte, Tchaikovski escreveu, em Klin, as Dezoito Peças de Piano, *op. 72. Entre elas, sobressai a n.º 5,* «Méditation», *que é também o título do quadro de Wojtkiewiez, em cima.*

(1886), é uma peça cheia de fantasia e virtuosismo, que, mediante freqüentes mudanças rítmicas e de caráter, apresenta súbitos contrastes entre as passagens melancólicas e outras transbordantes de alegria. Algumas peças sem número de *opus*, como o *Impromptu-Caprice*, a *Valsa-Scherzo* ou a *Marcha Militar*, pertencem também a estes anos. A obra mais significativa é, indubitavelmente, o conjunto das *Dezoito Peças*, op. 72 (1893), uma das últimas composições de Tchaikovski e talvez aquela que, no seu todo, alcance a mais elevada qualidade pianística. É possível que o músico tenha vertido nela essa dilacerante sinceridade característica do seu derradeiro ano de vida, pelo que, em muitos momentos destas peças — na belíssima *«Berceuse»* (n.º 2) ou na tão melancólica *«Méditation»* (n.º 5), por exemplo —, se nos depara um aprofundamento da música de salão, com acusada transfiguração do amável, do elegante. Tal como acontece com as melhores páginas de Schubert ou de Chopin, estas composições ultrapassam o âmbito do mundo burguês para alcançarem um significado universal e transcendente. Estas peças de piano da última fase de Tchaikovski essencializam, como no caso de Brahms, o que, até então, fora brincadeira e divertimento; a beleza e a emoção que as impregnam constituem o melhor fecho para a sua música de teclado.

As obras de câmara

O *corpus* da música de câmara de Tchaikovski é breve, mas de grande qualidade. Nos anos de 1863 e 1864, quando ainda estava no Conservatório, escreveu alguns andamentos soltos para quarteto de cordas e harpa, para quarteto de cordas e contrabaixo, para octeto de sopro, etc. Nenhuma destas composições escolares chegou a ser estreada, mas é evidente que lhe serviram como alicerce. Neste capítulo só têm número de *opus* seis composições: três quartetos de cordas, um trio com piano, um sexteto de cordas e uma suíte de violino e piano.



Tate Gallery, Londres

A atitude melancólica desta Jovem de Branco, de James Whistler (à esquerda), apresenta um paralelismo com os estados de abatimento em que quase constantemente se encontrava Tchaikovski e que expressaria com amarga sinceridade: «Não consigo libertar-me da melancolia que me atormenta.»

Os quartetos

De todas as obras de câmara que Tchaikovski escreveu enquanto freqüentava o Conservatório de S. Petersburgo só chegou até nós um andamento para quarteto de cordas. Trata-se de uma peça baseada numa canção popular ucraniana que constitui já uma amostra da habilidade que o compositor tinha para transformar de maneira adequada a música popular em erudita, sem trair o sentido. Este andamento, em si bemol maior, foi composto em 1865 e estreado no Conservatório por um grupo de estudantes.

O quarteto n.º 1, em ré maior, op.11, foi escrito em 1871 e estreou-se com grande êxito num concerto integralmente dedicado à obra de Tchaikovski que se realizou no mesmo ano. O concerto, e em particular o quarteto, constituíram o primeiro passo importante na carreira do compositor por ter sido amplamente comentado nos círculos musicais de Moscou. O famoso *andante cantabile*, por exemplo, emocionou Leão Tolstoi.

O primeiro andamento, *moderato e semplice*, consta de dois temas muito semelhantes entre si do ponto de vista rítmico e até melódico, pelo que o contraste entre ambos — traço importante da forma sonata em que foi escrito — carece de força. Em contrapartida, o desenvolvimento e a recapitulação foram muito bem realizados. O *andante cantabile* contém duas belas melodias, a primeira das quais se inspira numa canção popular ucraniana. A melancolia, o lirismo, a ternura e a recatada tristeza que se desprendem deste belo andamento transformam-no, aliás com toda a justiça, num dos mais apreciados de toda a criação do músico russo. O *scherzo, allegro non tanto*, apresenta um acentuado contraste com o andamento anterior, devido ao seu ritmo insinuante e ao seu desenho melódico,

À direita: gravura de uma rua de Florença. Tchaikovski, que gozou intensamente os dias de descanso que passou na referida cidade, quis dedicar-lhe uma agradecida e fervorosa homenagem. A sua Recordação de Florença *expressa uma alegria e felicidade que contrastam com outras composições suas.*

Archivo Salvat

cheio de fantasia; o breve trio é uma variação do tema precedente. O quarto andamento, *allegro giusto*, reflecte a influência dos quartetos do último Beethoven, em virtude da audácia e riqueza dos seus desenhos temáticos.

O quarteto n.º 2, em fá maior, op. 22, composto em 1874, começa com um encantador *adagio* repassado de melancolia e, embora depois o tempo se anime num *moderato assai*, persiste em todo o andamento um sopro de contida tristeza; graças à sua esplêndida elaboração harmônica e à beleza temática que encerra, este andamento constitui um dos exemplos mais belos e profundos de toda a música de câmara de Tchaikovski. O *scherzo*, *allegro giusto*, é notável pelo seu domínio rítmico, enquanto o seu envolvimento melódico tem um claro sabor eslavo; o trio é uma breve valsa, cheia de encanto. O terceiro andamento, *andante ma non troppo*, tem grande amplitude e inspiração lírica e destila essa especial e recolhida melancolia típica de Tchaikovski. O final, *allegro con moto*, revela uma enorme riqueza temática e é uma amostra do domínio absoluto do autor na manipulação instrumental; a obra termina com uma magnífica coda, que remata de forma contundente esta peça magnífica.

O quarteto n.º 3, em mi bemol menor, op. 30, é o mais completo dos três. Foi escrito em memória do primeiro-violino do Quarteto de Moscou, Ferdinand Laut, que fora amigo e companheiro do compositor. Estreado em março de 1876, alcançou um êxito extraordinário. Tendo em conta o caráter do músico, a morte do violinista influenciou sem dúvida, decisivamente, a criação da partitura, dominada por um sentimento elegíaco que assume registros de grande densidade emocional. O extenso primeiro andamento, *andante sostenuto-allegro moderato*, introduz-nos, desde as primeiras notas, no ambiente de melancolia que vai presidir à obra; os dois temas do *andante* caracterizam-se por uma grande expressividade e o segundo deles possui reminiscências de marcha fúnebre; o *allegro* contém outros dois temas, o primeiro de ímpeto extraordinário; o belo final do andamento consiste num regresso ao tema com que se iniciou. O segudo tempo, *allegretto vivo e scherzando*, subordina-se à forma habitual do *scherzo* com as suas três seções — muito vivas e rítmicas as extremas, mais lenta e meditativa a central. O terceiro andamento, *andante funebre e doloroso ma con moto*, é um dos trechos mais importantes de toda a produção de Tchaikovski: profundo, transido de emoção, sempre sóbrio, terno e recolhido; a sua inspiração não decai e a perfeição formal é também admirável. Sem chegar ao mesmo nível, o último tempo, *allegro non troppo*, constitui um digno final para esta obra esplêndida; os seus dois primeiros temas têm um certo encanto e sabor popular e o andamento está muito bem construído. A coda, breve e brilhante, não parece muito de acordo com o espírito do quarteto; talvez deva ser interpretada como um triunfo da vida sobre a morte.

Outras obras de câmara

Em 1890, Tchaikovski passou uma temporada de descanso na magnífica Villa Oppenheim, em Florença, propriedade da sua protetora, a Sra. von Meck. Aí compôs o sexteto em ré menor, op. 70. Este sexteto, escrito para dois violinos, duas violetas e dois violoncelos, tem o subtítulo de *«Souvenir de Florence»* e só foi estreado nos fins do ano de 1892. Trata-se de uma obra de grande beleza; nela se entrelaçam o russo e o italiano e é impossível distinguir ou separar os elementos populares daquilo que é criação puramente pessoal. É uma composição construída em quatro andamentos, que parece ser o produto de alguns dos mais felizes dias da vida do músico. O *allegro con spirito* inicial é um rondó de grande vitalidade, exposto com um domínio rítmico total. O segundo andamento, *adagio cantabile con moto*, é muito elegante e, nele, os *pizzicati* acompanham a linha melódica. O terceiro tempo, *allegro moderato*, é um *scherzo* um tanto especial, que tem pontos em comum com algumas obras características de Dvořák; o trio central, exposto num tempo muito rápido, revela um enorme virtuosismo e constitui uma nova prova do prodigioso domínio rítmico de Tchaikovski. O final, *allegro vivace*, era a parte preferida do autor devido à esplêndida fuga a seis vozes que contém, fuga que está longe de ser um mero exercício acadêmico. Os seus dois temas, o primeiro rítmico e o segundo mais lírico, são desenvolvidos de maneira brilhante. Esta «Recordação de Florença», em que Tchaikovski verteu a sua veia de compositor refinado, elegante e luminosamente inspirado, representa uma digna homenagem à lindíssima cidade italiana.

O trio em lá menor, op. 50, é uma das melhores obras de Tchaikovski e, no campo da música de câmara, pode ser equiparada às grandes realizações de um compositor da craveira de Brahms. A obra foi redigida, em 1882, em memória de Nikolai Rubinstein, grande amigo do compositor, que morrera no ano anterior. Escrita para piano, violino e violoncelo, é

Mary Evans Picture Library

Depois do seu concerto de violino, entre março e maio de 1878, Tchaikovski compôs uma obra para violino e piano, Souvenir d'un lieu cher, *em que o sonho e a melancolia provam o estado de espírito do autor naquela altura. Em cima: gravura a cores da época,* Violinista e Pianista, *obra de autor desconhecido.*

uma composição muito extensa e possui um profundo fôlego romântico. A sua interpretação levanta enormes dificuldades, pois exige ao mesmo tempo que cada instrumento se converta num verdadeiro solista e que todos consigam a compenetração íntima que permita a cada um actuar em função dos outros dois. O caráter sinfônico e de câmara fundem-se nesta obra, formando uma entidade superior que dá uma infinita variedade a esta composição escrita em apenas dois andamentos: um *pezzo elegiaco* e um tema com variações. O primeiro andamento tem forma sonata, embora seja construído com grande liberdade; são dois os seus temas principais: o primeiro, um lindíssimo tema triste, de caráter elegíaco, que é exposto pelo piano e, depois, retomado pelo violino e pelo violoncelo; o segundo, em modo maior, contrasta com o primeiro pela sua leveza, embora a sua linha melódica seja muito bela. O amplo desenvolvimento do andamento proporciona aos três instrumentos múltiplas oportunidades de exporem uma rica gama de matizes que vai do desespero à resignação. O segundo andamento é composto por um tema e onze variações; o tema é muito simples e o conjunto de variações vai desde o leve ao trágico, explorando toda uma série de possibilidades rítmicas, melódicas e expressivas. O final é uma espécie de epílogo construído sobre dois temas, um em lá menor, tirado do início, e outro extraído das variações; constitui um esplêndido colofão, que passa da alegria de uma festa campestre para o lamento elegíaco que sentidamente remata esta grande obra.

Dentro da música de câmara, há que citar também uma obra para violino e piano, intitulada *Souvenir d'un lieu cher,* op. 42. Trata-se de uma espécie de suíte com três números: «Meditação» (em princípio destinada a ser o andamento lento do concerto de violino), *«Scherzo»* e «Melodia». Sem ser uma obra transcendente, merece a nossa atenção, especialmente a primeira peça, onde predomina um interessante tom de leve melancolia e sonho românticos. □

Catálogo da obra instrumental e de câmara

Piano

Sonata em dó sustenido menor, op. 80 (1865) ● *Duas Peças*, op. 1 (1867): 1. *«Scherzo à la russe»*; 2. *«Impromptu»*, em mi bemol menor ● *Souvenir de Hapsal*, op. 2 (1867): 1. *«Ruines d'un château»*; 2. *«Scherzo»*; 3. *«Chant sans paroles»* ● *Pot-pourri* sobre temas da ópera *O Voivoda* (1868) ● *Valsa-Capriccio*, em ré maior, op. 4 (1868) ● *Romance* em fá menor, op. 5 (1868) ● *Valsa-Scherzo* n.º 1, em lá maior, op. 7 (1870) ● *Capriccio*, em sol bemol maior, op. 8 (1870) ● *Três Peças*, op. 9 (1870): 1. *«Rêverie»*; 2. «Polca de Salão»; 3. «Mazurca de Salão» ● *Duas Peças*, op. 10 (1871): 1. «Noturno»; 2. *«Humoresque»* ● *Seis Peças*, op. 19 (1873): 1. *«Rêverie du soir»*; 2. *«Scherzo humoristique»*; 3. *«Feuillet d'album»*; 4. *«Nocturne»*; 5. *«Capriccioso»*; 6. *«Thème original et variatons»* ● *Seis Peças Compostas sobre Um Mesmo Tema*, op. 21 (1873): 1. *«Prélude»*; 2. *«Fugue à 4 voix»*; 3. *«Impromptu»*, em dó sustenido menor; 4. *«Marche funèbre»*; 5. *«Mazurque»*; 6. *«Scherzo»* ● *Les saisons* («As Estações»), doze peças características para cada mês do ano, op. 37-*b* (1875) ● Marcha fúnebre sobre temas da ópera *Oprichnik* (1875) ● *Marcha da Armada Voluntária*, em dó maior (1878) ● *Álbum para Crianças*, 24 peças fáceis, op. 39 (1878): 1. *«Prière du matin»*; 2. *«Le matin en hiver»*; 3. *«Maman»*; 4. *«Le petit cavalier»*; 5. *«Marche des soldats de bois»*; 6. *«La nouvelle poupée»*; 7. *«La poupée malade»*; 8. *«Enterrement de la poupée»*; 9. *«Valse»*; 10. «Polca»; 11. «Mazurca»; 12. *«Chanson russe»*; 13. *«Le paysan prélude»*; 14. *«Chanson populaire»*; 15. *«Chanson italienne»*; 16. *«Mélodie antique française»*; 17. *«Chanson allemande»*; 18. *«Chanson napolitaine»*; 19. *«Conte de la vieille bonne»*; 20. *«La sorcière» (Baba-Iaga)*; 21. *«Douce rêverie»*; 22. *«Chant de l'allouette»*; 23. *«À l'église»*; 24. *«L'orgue de barberie»* ● *Doze Peças de Dificuldade Média*, op. 40 (1878): 1. *«Étude»*; 2. *«Chanson triste»*; 3. *«Marche Funèbre»*; 4. «Mazurca»; 5. «Mazurca»; 6. *«Chant sans paroles»*; 7. *«Au village»*; 8. *«Valse»*; 9. *«Valse»*; 10. *«Danse russe»*; 11. *«Scherzo»*; 12. *«Rêverie interrompue»* ● Sonata em sol maior, op. 37 (1878) ● *Seis Peças*, op. 51 (1882): 1. *«Valse de salon»*; 2. *«Polca peu dansante»*; 3. *«Menueto scherzoso»*; 4. *«Natha-Valse»*; 5. «Romance»; 6. *«Valse sentimentale»* ● *Dumka*, cena rústica russa, op. 59 (1886) ● *Valsa-Scherzo* n.º 2, em lá maior (1889) ● Improviso em lá bemol maior (1889) ● *Aveu passionné*, em mi menor (em grande parte, transcrição da balada sinfônica *O Voivoda)*, (c. 1892) ● Marcha militar, em si bemol maior (1893) ● *Dezoito Peças*, op. 72 (1893): 1. *«Impromptu»*; 2. *«Barceuse»*; 3. *«Tendes reproches»*; 4. *«Danse caractéristique»*; 5. *«Méditation»*; 6. *«Mazurque pour danser»*; 7. *«Polacca de concert»*; 8. *«Dialogue»*; 9. *«Un poco di Schumman»*; 10. *«Scherzo-fantasie»*; 11. *«Valse bleuette»*; 12. *«L'espiègle»*; 13. *«Echo rustique»*; 14. *«Chant élégiaque»*; 15. *«Un poco di Chopin»*; 16. *«Valse à cinq temps»*; 17. *«Passé lointain»*; 18. *«Scène dansante»* (*invitation au trépak*) ● Improviso (momento lírico), em lá bemol maior (c. 1893).

Obras de câmara

Adagio, em dó maior, 4 trompas (1863-1864) ● *Adagio*, em fá maior, 2 flautas, 2 oboés, corne-inglês, 2 clarinetes e clarinete baixo (1863-1864) ● *Adagio molto*, em mi bemol maior, quarteto de cordas e harpa (1863-1864) ● *Allegretto*, em mi maior, quarteto de cordas (1863-1864) ● *Allegretto molto*, em ré maior, trio de cordas (1863-1864) ● *Allegro*, em dó menor, sexteto (2 violinos, violeta, violoncelo, contrabaixo e piano) (1863-1864) ● *Allegro vivace*, em si bemol maior, quarteto de cordas (1863-1864) ● *Andante ma non troppo*, em mi menor, quarteto de cordas (1863-1864) ● *Andante molto*, em sol maior, quarteto de cordas (1863-1864) ● Quarteto de cordas, em si bemol maior, um único andamento (1865) ● Quarteto de cordas n.º 1, em ré maior, op. 11 (1871) ● Quarteto de cordas n.º 2, em fá maior, op. 22 (1874) ● Quarteto de cordas n.º 3, em mi bemol menor, op. 30 (1876) ● *Souvenir d'un lieu cher*, violino e piano op. 42 (1878): 1. *«Méditation»*, em ré menor; 2. *«Scherzo»*, em dó menor; 3. *«Mélodie»*, em mi bemol maior ● Trio de violino, violoncelo e piano, em lá menor, op. 50 (1882) ● *Souvenir de Florence*, sexteto de cordas (2 violinos, 2 violetas e 2 violoncelos), em ré maior, op. 70 (1890, rev. 1891-1892).

Capítulo 16

Música vocal e de cena

Uma das facetas menos conhecidas do catálogo de Tchaikovski são as suas canções. E, no entanto, nelas atingirá um nível de qualidade comparável ao das suas melhores obras; teríamos de procurar entre o melhor do repertório romântico alemão para encontrarmos composições que encerrem tão elevado interesse. Se Tchaikovski foi um mestre da pequena forma pianística, ainda o foi mais da vocal, um modo de expressão que se converteu para ele em algo próprio, que dominava e onde se sentia à vontade.

Canções

Tchaikovski compôs mais de uma centena de canções desde o início da sua carreira até ao próprio umbral da morte. Por meio destas criações, exprimiu os grandes temas da poesia romântica, talvez com uma especial tendência para a melancolia, a solidão e a morte. Embora, na sua maior parte, os textos selecionados por Tchaikovski para as suas canções fossem logicamente russos, não faltaram nas suas preferências as obras de famosos poetas estrangeiros que Tchaikovski lera com atenção, como, por exemplo, Heine, Goethe, Musset ou o polonês Adam Mickiewicz. Entre os poetas russos escolhidos por Tchaikovski, a imensa maioria era constituída por contemporâneos seus e alguns eram até amigos pessoais. Um dos favoritos foi Alexei Tolstoi (1817-1875), que, além disso, era um conhecido dramaturgo, autor de obras históricas como *A Morte de Ivan - o - Terrível*. Entre as canções baseadas em poemas de Alexei Tolstoi, figuram algumas das mais populares de Tchaikovski, como *No Bulício do Baile*, op. 38, n.º 3, ou *Foi no Começo da Primavera*, op. 38, n.º 2, obra onde se nota o cunho schumanniano, cujos *lieder* Tchaikovski muito admirava: nestas duas composições, é evidente a habilidade do músico para criar, desde o princípio, a atmosfera exigida, o ambiente pretendido.

O mesmo se poderia também dizer da profunda sensação de melancolia que soube expressar em *Como a Erva, no Campo Cresci*, op. 47, n.º 7, uma canção de tons comovedores, em que uma jovem noiva lamenta o seu triste destino que a empurra para o casamento com um homem que não ama; nesta canção, combinam-se de forma magistral os elementos populares com uma expressividade dramática quase operística.

A diversidade e a capacidade de Tchaikovski para se adaptar aos textos que musicava foram admiráveis. A doçura e a ternura impregnadas da tristeza que se desprende da *Canção de Embalar*, op. 16, n.º 1, composta sobre um belo texto de Apollon Maikof, constituem um belo exemplo dessa capacidade.

O tema amoroso foi outra das grandes constantes da poesia romântica. Sobre este tema, Tchaikovski deixou-nos alguns lindíssimos exemplos, como *Por que Sonhei Contigo?*, op. 28, n.º 3, canção sobre um texto de Heine, em que o poeta se pergunta por que razão é tudo tão triste, tão frio. A resposta é dada por outra pergunta «Por que Partiu o Amor?». O compositor conseguiu reproduzir o sentimento de crescente tristeza e desespero que está presente no poema graças ao uso acertado da tensão emocional da voz, que, em determinados momentos, alcança grande dramatismo. Em contrapartida, a serenata, op. 63, n.º 6, é uma canção de amor de caráter muito diferente. Trata-se de uma peça alegre, com uma linha muito lírica e um acompanhamento de piano de ritmo bem marcado. Mas a expressão amorosa mais profunda, indissoluvelmente unida ao tema da morte, que encontramos nas canções de Tchaikovski, talvez seja constituída por um ciclo de seis belíssimas canções compostas sobre textos de Daniel Rathaus, entre 5 e 17 de maio de 1893, ano da morte do músico. Estas canções pertencem, por direito próprio, ao grupo de obras em que — tal como acontece na sinfonia *Patética*, escrita na mesma época — o confessional e o autobiográfico se fundem com a música com tal intensidade que é impossível separá-los desta. São peças que transpiram amargura e cansaço vital, desengano e melancolia; os seus títulos constituem uma amostra clara desta veia de sentimentos, que brota mesmo na própria fronteira da morte: *Noite, Pôs-Se o Sol, De Novo, como antes, Só...*

Apesar de, na sua maioria, as canções de inspiração popular remeterem para a música russa tradicional, algumas das suas composições têm origem em melodias folclóricas de outros países; assim, *Pimpinella*, op. 38, n.º 6, baseia-se numa canção florentina, e *Edward*, op. 46, n.º 2, é um dueto inspirado num tema popular escocês.

Quase toda a produção de Tchaikovski no campo da canção está em língua russa, mas existe um ciclo de seis melodias, o op. 65, em que utilizou textos franceses de Edouard Turquéty, Paul Collin e Auguste Blanchecotte. Nesse ciclo, evidencia-se, uma vez mais, a originalidade estilística de Tchaikovski e, conquanto um ouvido

Tchaikovski via no grande escritor Leão Tolstoi «não um comum mortal, mas sim quase um semideus». O escritor correspondia à sua admiração. Tchaikovski contou que «quando Tolstoi ouviu o quarteto de cordas, os olhos se lhe encheram de lágrimas». À esquerda: retrato de Tolstoi.

Na canção Como a Erva, no Campo Cresci, *aparece a característica concepção fatalista do destino que distinguiu tantas obras de Tchaikovski. Por isso, os elementos folclóricos e populares estão combinados nela com um dramatismo pouco habitual neste tipo de obras. Na página seguinte: quadro de Camille Pissaro,* Camponesa Sentada.

Museu Jeu de Paume, Paris/Arquivo Salvat

atento pudesse captar certos traços eslavos nas suas notas, o conjunto constitui uma homenagem perfeitamente adequada e sentida — em especial as duas serenatas — à cultura francesa que tanto influenciou Tchaikovski desde a infância. Outro ciclo digno de menção é o das *Dezesseis Canções Infantis*, op. 54, composto sobre poemas de Plecheief. Trata-se de um delicioso grupo de páginas breves que correspondem muito acertadamente ao indicado nos títulos e que, em muitos casos, evidenciam a intenção descritiva que norteou o compositor nestas obras: neste sentido, são um bom exemplo canções como *O Cuco, Tarde de Inverno* ou *A Andorinha*.

Tchaikovski reuniu sempre, para publicação, con-

Embora Tchaikovski não se sentisse atraído pelo dogma da Igreja, era sensível à beleza da liturgia. A Liturgia de S. João Crisóstomo, *op. 41, é uma das composições corais que escreveu com maior fervor. Em cima: um ícone tradicional da igreja ortodoxa russa.*

juntos heterogêneos. Geralmente, cada *opus* contém canções de diversos autores e até destinadas a diferentes tipos de vozes. Todavia, há sempre um nexo que as une, quer seja o tema quer, com mais propriedade, a atmosfera que se desprende delas. Outro fator de unificação: as canções que formam uma coleção foram escritas na mesma época.

Talvez devido à dificuldade inerente à língua russa, as canções de Tchaikovski são quase desconhecidas no mundo ocidental. Felizmente, cantoras da craveira de Irina Arkhipova, Galina Vichneveskaia ou Elena Obraztsova desenvolveram uma grande atividade para a sua difusão, mediante recitais ou gravações discográficas; no entanto, o verdadeiro tesouro contido neste íntimo universo de canções está ainda por descobrir.

Obras corais

A produção coral de Tchaikovski é pouco extensa. A maioria das obras que compôs para este gênero foi redigida para coro misto sem acompanhamento. Em traços gerais, podem dividir-se em duas categorias: *a*) de caráter religioso, e *b*) de caráter popular. Entre as primeiras, sobressaem as dezessete peças que constituem o *Serviço de Vésperas*, op. 52, compostas entre 1881 e 1882, e inspiradas diretamente na liturgia ortodoxa russa. Mas a obra mais importante neste campo talvez seja a *Liturgia de S. João Crisóstomo*, op. 41, que consta de quinze trechos e cuja estréia, em 1880, provocou na ocasião uma grande polêmica. Nela, Tchaikovski seguiu fielmente a tradição eclesiástica russa, que tem origem na música bizantina e proíbe a utilização de instrumentos dentro do templo, mas enriqueceu-a com a sensibilidade característica do século XIX, dotando-a de um esplêndido colorido dramático. O bispo Ambrosius denunciou o fato de ter empregado um texto sagrado para uma obra musical que achava mais própria para uma sala de concertos do que para uma igreja. A partitura foi imediatamente apreendida pelo diretor da capela imperial, que tinha poderes sobre toda a música religiosa; porém, mais tarde, a apreensão foi revogada. Hoje, à margem de qualquer polêmica, a *Liturgia de S. João Crisóstomo* é considerada uma criação cheia de poder e majestade, com um tratamento coral sugestivo e provida de um certo misticismo muito eslavo.

Entre as peças de caráter popular — tendo sempre em conta o que significa popular em Tchaikovski —, figuram canções de tipos muito variados sobre textos de Puchkine, de Nikolai Tsiganof e do próprio compositor. A bela melodia *O Rouxinol* pode servir de exemplo para ilustrar esta pequena faceta da produção tchaikovskiana.

Entre as escassas obras corais com orquestra, a *Ode à Alegria*, baseada no texto de Schiller, escrita em 1865 como prova para o exame final no Conservatório, é uma peça para solista, coro e orquestra que apontava para um interessante caminho que, infelizmente, Tchaikovski não seguiu até ao final. Só chegaria a realizar três obras de circunstância: a *Cantata para a Exposição Politécnica de Moscou* (1872), a cantata em honra de Osip Petrof — o maior cantor russo do seu tempo — (1875) e a cantata *Moscou* (1883), escrita para a coroação do czar Alexandre III. Esta última obra é a que se reveste de maior interesse: foi composta a partir de um texto de Maikof e utiliza com muito acerto uma mistura de elementos litúrgicos e operísticos no tratamento coral. As partes solísticas, meio-soprano e barítono, têm uma relevância especial; dos seis números que constituem esta cantata, o segundo e o quinto destinam-se a meio-soprano e o quarto a barítono, enquanto no final intervêm todos os intérpretes. O quarto e o quinto números, em especial, são produto de uma grande inspiração e o final possui o brilho que a ocasião exigia. O conjunto é muito atraente.

Primeiras óperas

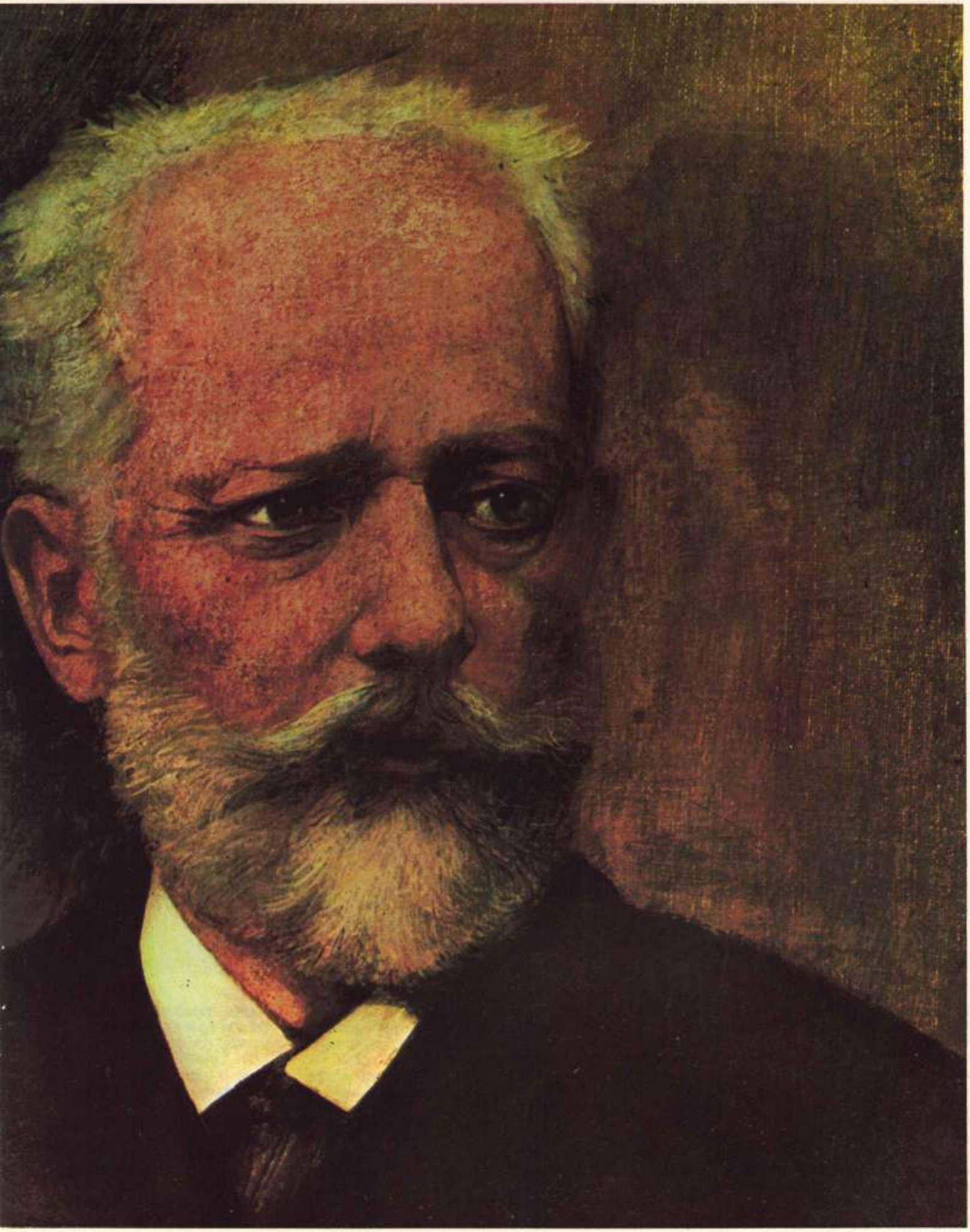
Tchaikovski dedicou vinte e cinco anos da sua vida ao teatro musical nas suas duas facetas de ópera e bailado, campo a que pertencem algumas das realizações máximas da sua carreira de compositor.

Nos países ocidentais, apenas duas das óperas de Tchaikovski — *Eugênio Onéguine* e *A Dama de Espadas* — parecem estar definitivamente implantadas no repertório habitual; no entanto, nos países eslavos, a sua popularidade estende-se a outros títulos como *Mazeppa* ou *A Donzela de Orleães*. De qualquer modo, é indiscutível que a produção de Tchaikovski neste domínio, constituída por dez obras, ocupa um lugar importante no panorama operístico russo. A sua concepção moderna do teatro adquire especial relevo na expressão do testemunho íntimo, com a confissão pessoal e com a criação de ambientes, nomeadamente os da sociedade russa que ele próprio conheceu e amou, como foram os da vida rural e da alta sociedade.

A primeira experiência significativa de Tchaikovski na esfera da ópera data de 1867, ano em que iniciou a redação de *O Voivoda*, título que se poderia traduzir por *O General*. Baseada na peça teatral de Ostrovski, *O Sonho sobre o Volga*, na redação do libreto intervieram tanto Tchaikovski como o próprio escritor. O músico trabalhou intensamente na partitura até o verão de 1868 e a ópera estreou-se, no Bolchoi de Moscou, em 11 de fevereiro de 1869, com um êxito tão grande que o público obrigou os intérpretes a saudar quinze vezes no final da representação. *O Voivoda* narra uma história um tanto estranha, em que o protagonista rapta uma jovem casada e, depois, a noiva de um nobre, pelo que, no fim, é castigado e condenado ao degredo por ordem do czar. Alguns anos após sua estréia, Tchaikovski decidiu destruir a obra em virtude de a considerar «pouco russa» e «excessivamente sinfônica», salvando dela apenas alguns fragmentos, que, mais tarde, iria empregar em *O Lago dos Cisnes* e em *Opritchnik*. Como foram encontrados ou-

Arquivo Salvat

Não são muitos os grandes músicos do século XIX que, como aconteceu com Tchaikovski, conheceram a fama, a fortuna e o reconhecimento oficial. No entanto, quando todas as capitais européias o aclamavam, os seus últimos retratos, tal como o da direita, refletem o profundo drama interior que nunca conseguiu superar e que os anos agravaram implacavelmente.



tros fragmentos e se conservou o rascunho da parte vocal, a ópera pôde ser reconstituída e tornou a ser representada, em Leningrado, em 1949. Embora existam passagens com um certo valor musical, a carga de exibicionismo e a falta de matizes dramáticos são evidentes, pelo que pode ser classificada como uma tentativa falhada — ainda que extremamente útil para o seu autor — em comparação com as suas realizações posteriores.

A ópera seguinte de Tchaikovski foi *Ondina*, que teve um final infeliz. Composta em 1869, baseava-se num conto de De la Motte Fouqué, então um escritor popular na Rússia. Povoada de numerosos elementos fantásticos e românticos, seu enredo narra a lenda de uma jovem nascida num palácio de cristal situado no fundo do mar, por quem se apaixona um cavaleiro que a irá atraiçoar. A ópera não chegou a estrear-se porque foi recusada pelo Teatro de S. Petersburgo. Tchaikovski queimou a partitura, exceto cinco números, que distribuiu, depois, por outras obras.

«Oprítchnik»

Entre 1870 e 1872, Tchaikovski trabalhou na criação da sua ópera *Oprítchnik*, baseada na obra teatral de Iván Lajetchnikof, sobre a qual o próprio Tchaikovski elaborara o libreto. No argumento desta ópera misturam-se política e amor. Os *oprítchniks* eram uma espécie de polícias secretos do czar Ivan-o-Terrível, a quem tinham jurado fidelidade até à morte. A obra narra o amor entre o jovem Andrei

Rijksmuseum, Amsterdam/

Fabbri

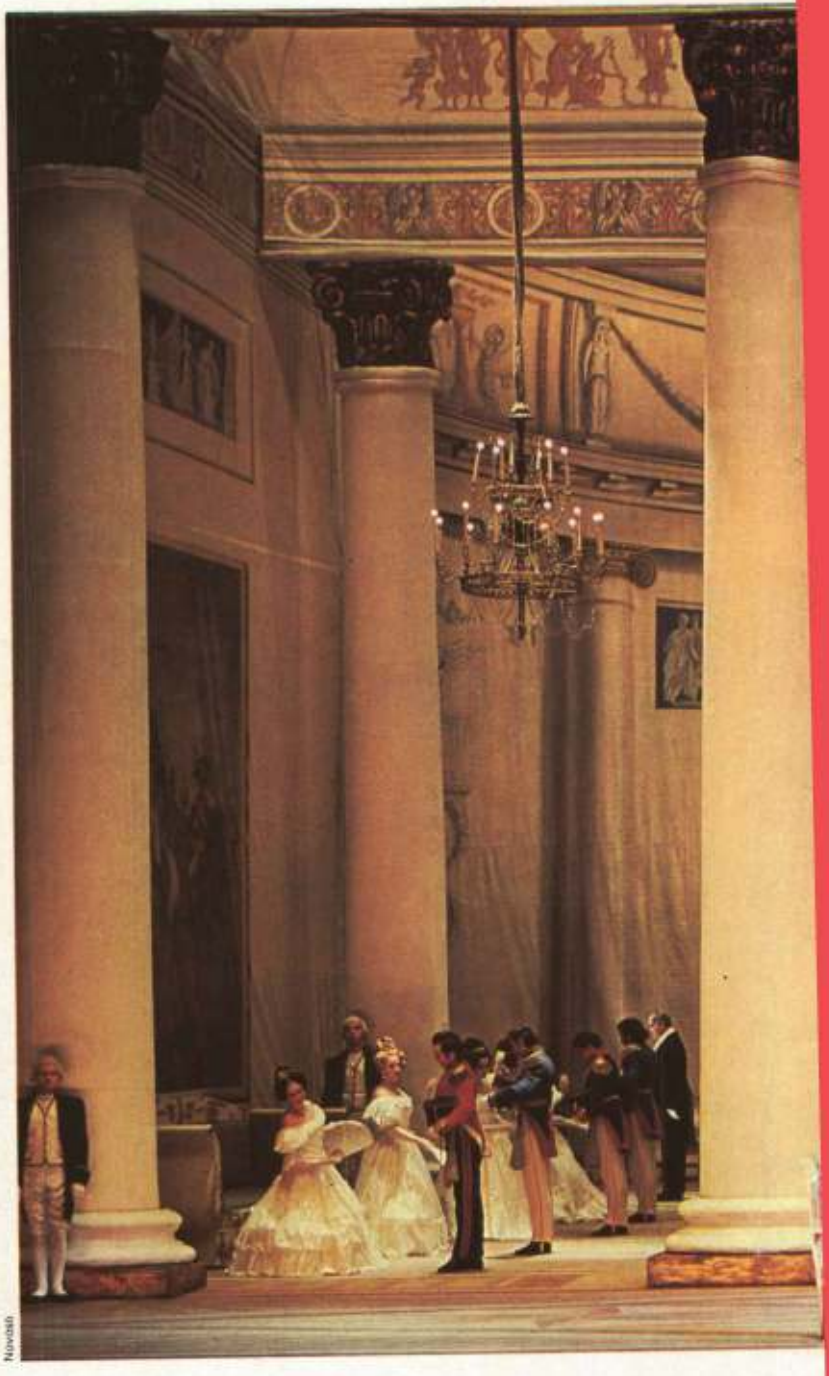
«Nada de bom há em Oprítchnik*», escreveu Tchaikovski a um amigo, «custar-me-ia que te desses ao incômodo de assistir à estréia.» O público não foi dessa opinião e a ópera obteve um êxito enorme. À esquerda: a obra de Sybrand van Beest (1610-1674) ilustra um aspecto da atividade dos temidos* oprítchniks. *Em cima: capa de uma edição da ópera.*

e Natália, filha do príncipe Zamtchusni, mediante uma história que acabará tragicamente. Andrei junta-se aos *oprítchniks* para se vingar do príncipe que havia arrebatado todas as propriedades de seu pai; no entanto, o príncipe Viazminski, inimigo de Andrei, revela ao czar que este só ingressa no serviço secreto para recuperar as suas propriedades e não para o servir. Na terrível cena final, o czar ordena que Andrei seja executado e guarda Natália para si próprio. Esta ópera constitui uma amostra do talento de Tchaikovski no domínio da linha vocal e da sua habilidade em refletir um determinado ambiente. Existem também excelentes passagens corais, como na ária de Natália e no dueto de amor. A orquestração é muito rica e, embora não se possa falar em grande mestria no que se refere ao retrato psicológico das personagens, o alcance do desenvolvimento dramático é considerável. *Oprítchnik* insere-se na linha das grandes óperas russas que têm a história do seu país como fundo sobre o qual se desenvolve o conflito dramático. Entre elas, figuram *Boris Godunof* e *Kovanchtchina*, de Mussorgski, *A Vida pelo Czar*, de Glinka, e o *Príncipe Igor*, de Boródine. *Oprítchnik* foi estreada em S. Petersburgo, em 1874, e obteve um notável êxito junto do público, apesar de a crítica se ter mostrado muito dura. Tchaikovski nunca ficou satisfeito com esta obra e pensou sempre em revê-la.

«Vakula, o Ferreiro»

Em 1871 morreu o compositor Alexander Serof deixando escritas algumas cenas de uma ópera, *Vakula, o Ferreiro*, que estava a compor sobre o conto de Gogol *A Noite de Natal*. A grã-duquesa Helena, admiradora do músico falecido, promoveu um concurso de composição sobre o tema desta ópera. Depois de se ter inteirado de que não teria rivais sérios, Tchaikovski apresentou-se ao concurso e ganhou-o por unanimidade. A ópera foi estreada em 6 de dezembro de 1876, em S. Petersburgo, com um êxito médio. O libreto de Jacob Polonski é pouco feliz e não faz justiça à fantástica narração de Gogol, cujo argumento é, em traços gerais, o seguinte: o Diabo, zangado porque Vakula, o ferreiro, forjou uma imagem sua, de uma grande fealdade, para a porta da igreja, rouba a Lua durante a noite de Natal, com a cumplicidade da bruxa Soloka, mãe de Vakula. A bela Oxana, filha do presi-

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin



Novosti

dente do município, e Vakula estão apaixonados, mas ela, que é uma *coquette* incorrigível, põe como condição para poder casar com ele que lhe traga as chinelas da czarina. Vakula, que se apoderou do Diabo em casa de sua mãe, metendo-o num saco, parte para S. Petersburgo, onde se encontra a corte de Catarina-a-Grande. Aí, com a cumplicidade do Diabo, consegue assistir a um baile e roubar as chinelas da czarina; depois, volta à aldeia, onde todos celebram a façanha e, por fim, casa com Oxana. Embora a música seja muito bela, Tchaikovski não conseguiu juntar de forma harmônica os elementos fantásticos e cômicos com os poéticos. Alguns anos mais tarde, em 1885, reviu a obra totalmente, retirou vários números e juntou-lhe outros, alte-

Giancarlo Costa

O fatalismo típico de Tchaikovski e o clima de sonho lírico caracterizam Eugênio Onéguine, *ópera que o músico compôs sobre o tema do romance de Puchkine e que constituiu o maior êxito operístico russo do repertório do século XIX. À direita: uma cena do 3.° ato, o baile no palácio do príncipe Grémine, marido de Tatiana, onde Onéguine reconhecerá o seu antigo amor e será rejeitado. Junto destas linhas, um esboço da cena do duelo do 3.° ato, entre Onéguine e Lenski, em que o último, como uma premonição de Puchkine em relação ao seu próprio destino, perderá a vida.*

rou a orquestração e mudou o nome da ópera, que passou a ter o título de *Tcherevitchki* («As Chinelas»). Não obstante estas alterações, a nova versão da ópera também não obteve o êxito esperado.

«Eugênio Onéguine»

Eugênio Onéguine é uma das obras-primas de Tchaikovski e do repertório de ópera do século XIX. Durante o verão de 1877, o compositor leu o romance homónimo em verso de Puchkine e a obra entusiasmou-o, em especial a personagem de Tatiana, a protagonista feminina. Ajudado por Konstantine Chilovski, redigiu ele próprio o libreto e, em seguida, começou a compor a ópera, dando-lhe o subtítulo de «Cenas Líricas», que nos informa sobre o seu conteúdo. O músico trabalhou febrilmente nestas cenas até terminar a partitura, no mês de fevereiro de 1878. Na sua obra, Puchkine retrata muito acertadamente a maneira de pensar, sentir e agir da aristocracia russa do início do século. A grande conquista de Tchaikovski consistiu em dar uma réplica musical competente ao romance. Os conflitos apresentados na obra são interiores, quase poderíamos dizer camarísticos, porque o que o compositor foca é a alma das suas personagens. Embora seja certo que, na ópera, há números brilhantes, como a valsa ou a grande polaca, o que ressalta nela, o que verdadeiramente chega ao espectador e consegue emocioná-lo, é a representação anímica das personagens, as suas lutas internas, na oposição que se cava entre o amor e o dever. O retrato psicológico das personagens foi conseguido por Tchaikovski com grande mestria; por meio da música, soube descrever as inquietações de criaturas realmente vivas, que sofrem e amam, que sentimos respirar, que reconhecemos como seres humanos.

A fidelidade desta obra ao romance de Puchkine é inegável, não só no que se refere ao fio do argumento, mas também no que respeita a algo mais importante, como é a sua essência poética. A teia de ação da obra é, em linhas gerais, a seguinte: Tatiana e Olga vivem na casa de campo de sua mãe. Lenski, noivo de Olga, vai fazer-lhe uma visita e chega acompanhado de Eugênio Onéguine, jovem elegante, inteligente e culto, em quem Tatiana vê a imagem do homem com que sempre sonhara e por quem se apaixona profundamente. Incapaz de exprimir diretamente os seus sentimentos, escre-

ve-lhe uma carta apaixonada em que lhe confessa o seu amor. Onéguine mostra-se amável, mas responde-lhe que só poderá amá-la como a uma irmã mais nova. Uns dias depois, num baile que se celebra na quinta, Onéguine dança com Olga, ignorando deliberadamente Tatiana, e, fazendo alarde de uma provocadora frivolidade, corteja abertamente a noiva do seu amigo. Por causa disso, discute com Lenski, que o desafia para um duelo. As coisas foram longe demais. No duelo, Onéguine mata o seu amigo e, acossado pelos remorsos, exila-se para o estrangeiro. Alguns anos mais tarde, numa grande mansão de S. Petersburgo, o príncipe Gremine dá uma festa na qual comparece Onéguine, já de volta ao seu país. Durante a festa, o príncipe apresenta-lhe a sua lindíssima mulher, Tatiana, que o acolhe friamente. Onéguine apaixona-se por ela e, num encontro que têm, a sós, Tatiana confessa-lhe que continua a amá-lo, mas pede-lhe que se vá embora para sempre. Nunca tornarão a ver-se e Onéguine parte, desesperado.

Logo desde os primeiros compassos, a ópera é dominada por um clima de melancolia e de intimismo, muito bem traçado por Tchaikovski. O músico soube captar com uma sutileza e um talento extraordinários os mil e um matizes da alma de Tatiana, a personagem central da ópera: neste sentido, convém destacar a grande cena da carta, que revela com surpreendente nitidez a essência espiritual do primeiro encontro de uma adolescente com o amor. O processo pelo qual a jovem se converte numa mulher que, pela sua beleza, bondade e inteligência, chega a ocupar uma posição social tão elevada, também é expresso com especial rigor. Há igualmente que salientar o tratamento dado por Tchaikovski a outras personagens: assim, a ária de Lenski, por exemplo, é lindíssima e retrata em tons comovedores os pensamentos de um jovem perante a morte e a sua despedida da juventude e da felicidade. Do mesmo modo, Tchaikovski soube revelar sentimentos contrários, por meio do príncipe Gremine: o encontro do homem maduro com a juventude e a beleza. No que se refere a Onéguine, talvez o protagonista masculino seja a personagem menos nitidamente delineada, apesar de ser o motor que desencadeia os conflitos da obra; todavia, isso não quer dizer que careça de densidade musical ou dramática, uma vez que as suas diferentes intervenções, nomeadamente a sua breve ária do último ato, correspondem a um processo psicológico bem definido, o que mostra a evolução do jovem interessante mas um pouco orgulhoso do 1.º ato até ao homem que amadureceu e compreendeu o valor de certas coisas para as quais não tivera, antes, olhos ou ouvidos. Elementos como a cuidada orquestração, a perfeita disposição das partes corais ou o conseguido contraste entre o plano íntimo e o espetacular — este representado pelos grandes bailes —, contribuem para harmonizar esta autêntica jóia do teatro lírico europeu. *Eugênio Onéguine* estreou-se em 29 de março de 1879, em Moscou. De início, não obteve grande êxito, mas foi adquirindo uma grande popularidade, até se converter na mais amada e representada de todo o repertório russo.

Fabbri

A leitura do drama Joana d'Arc, *numa versão que lhe fora oferecida pela Sr.ª von Meck, impressionou vivamente o compositor. «Quando cheguei ao processo, à abjuração e à fogueira», escreveria no seu diário, «desfiz-me em lágrimas, invadido, de repente, por uma imensa compaixão por toda a humanidade e por uma indizível tristeza.»* A Donzela de Orleães *(à direita:* Joana d'Arc a Caminho da Coroação de Carlos VII, *Museu de Nantes) foi mal acolhida pela crítica e nunca agradou ao seu autor. Em cima: capa da partitura editada em Moscou.*

«A Donzela de Orleães»

A ópera seguinte de Tchaikovski, *A Donzela de Orleães,* baseia-se no drama de Schiller sobre Joana d'Arc. O próprio compositor escreveu o libreto, seguindo a tradução em verso feita por Jukovski. Trabalhou na redação da partitura durante os dois primeiros meses de 1879, durante uma visita a França e a Itália. Joana d'Arc fora uma das personagens prediletas do músico durante a sua infância e esse amor pela trágica história da heroína francesa levou-o a escrever esta ópera. *A Donzela de Orleães* é uma longa obra em quatro atos, com muitos momentos excelentes e algumas partes fracas. Os aspectos conseguidos dizem respeito, sobretudo, à estrutura sinfónica e ao tratamento dado à protagonista. Os mais fracos referem-se à reduzida qualidade do libreto e ao difuso retrato musical das restantes personagens, dois fatores que estão intimamente relacionados. Ao conhecido fato histórico da jovem camponesa que se pôs à frente dos exércitos franceses para derrotar a Inglaterra durante a Guerra dos Cem Anos, e que depois foi queimada como bruxa, junta-se, na ópera, uma intriga amorosa, segundo a qual Joana e o cavaleiro Leonel, duque de Borgonha, se apaixonam. Este amor afasta a jovem da sua missão divina, o que provoca um conflito interior que só poderá ser resolvido pela morte. A ópera é, acima de tudo e não obstante o seu tema, uma ópera russa; tem uma clara tonalidade eslava tanto nas passagens mais intimistas e melódicas como nas mais abertas e brilhantes, de que as partes corais são um bom exemplo. No entanto, o libreto não tem a verossimilhança exigida por esta obra e o interesse dramático decai no 2.º e 3.º atos. Apesar de tudo, contém momentos esplêndidos, de inflamada beleza, como a grande cena de Joana no 1.º ato. A *Donzela de Orleães* foi estreada em S. Petersburgo, a 25 de fevereiro de 1881; a mediocridade da encenação e da interpretação não obstaram a que conquistasse um bom êxito.

«Mazeppa»

Tchaikovski iniciou a composição de *Mazeppa* durante o

Museo Debree, Nantes/Arquivo Salvat

verão de 1881 e trabalhou nela, com algumas interrupções, até maio de 1883. Talvez se trate da obra que maiores dificuldades levantou ao compositor e aquela em que teve de se esforçar mais, como revelam as suas próprias palavras em algumas cartas. O escritor Viktor Burénine redigira um libreto sobre o poema *Poltava,* de Puchkine, por encomenda de Karl Davidof, diretor do Conservatório de S. Petersburgo, que, por não dispor de tempo, o cedeu a Tchaikovski. Este introduziu várias alterações no libreto para o aproximar mais do original de Puchkine e começou a escrever a obra sem grande entusiasmo, embora, mais tarde, ela o tenha obcecado e, até, apaixonado. A história conta as lutas entre Pedro-o-Grande e Mazeppa, chefe cossaco que pretendia a independência da Ucrânia; os recontros culminam na grande batalha de Poltava em que o czar derrota os insurretos que se haviam aliado aos suecos. A esta trama junta-se uma história de amor entre Mazeppa e Maria — filha do poderoso cossaco Kotchubei, que se opõe quer às relações entre ambos quer à independência do seu povo —, que serve de contrapeso à intriga política. As duas personagens centrais, sobretudo a de Mazeppa, são traçadas vigorosamente e apresentam um conveniente contraste entre si. Maria é uma figura frágil e um pouco passiva, que está enamorada de um homem muito mais velho do que ela e não consegue resistir ao fato de este ter torturado o seu próprio pai; a sua canção de embalar final, uma vez perdida a razão, é um verdadeiro achado musical e dramático. Mazeppa está muito bem retratado na sua dualidade de homem duro, soldado implacável e até brutal e com uma faceta oculta de ternura que lhe permite cantar, com uma delicada sensibilidade, o amor que sente por Maria, à noite estrelada. As restantes personagens aparecem um pouco esfumadas. A orquestração é magnífica e o *intermezzo* da batalha constitui um autêntico poema sinfônico; as cenas corais atingem também uma grande relevância. *Mazeppa* estreou-se em 15 de fevereiro de 1884, em Moscou, e obteve um êxito discreto. Hoje em dia, é praticamente desconhecida na cena ocidental, embora goze de grande popularidade nos países eslavos.

«A Feiticeira»

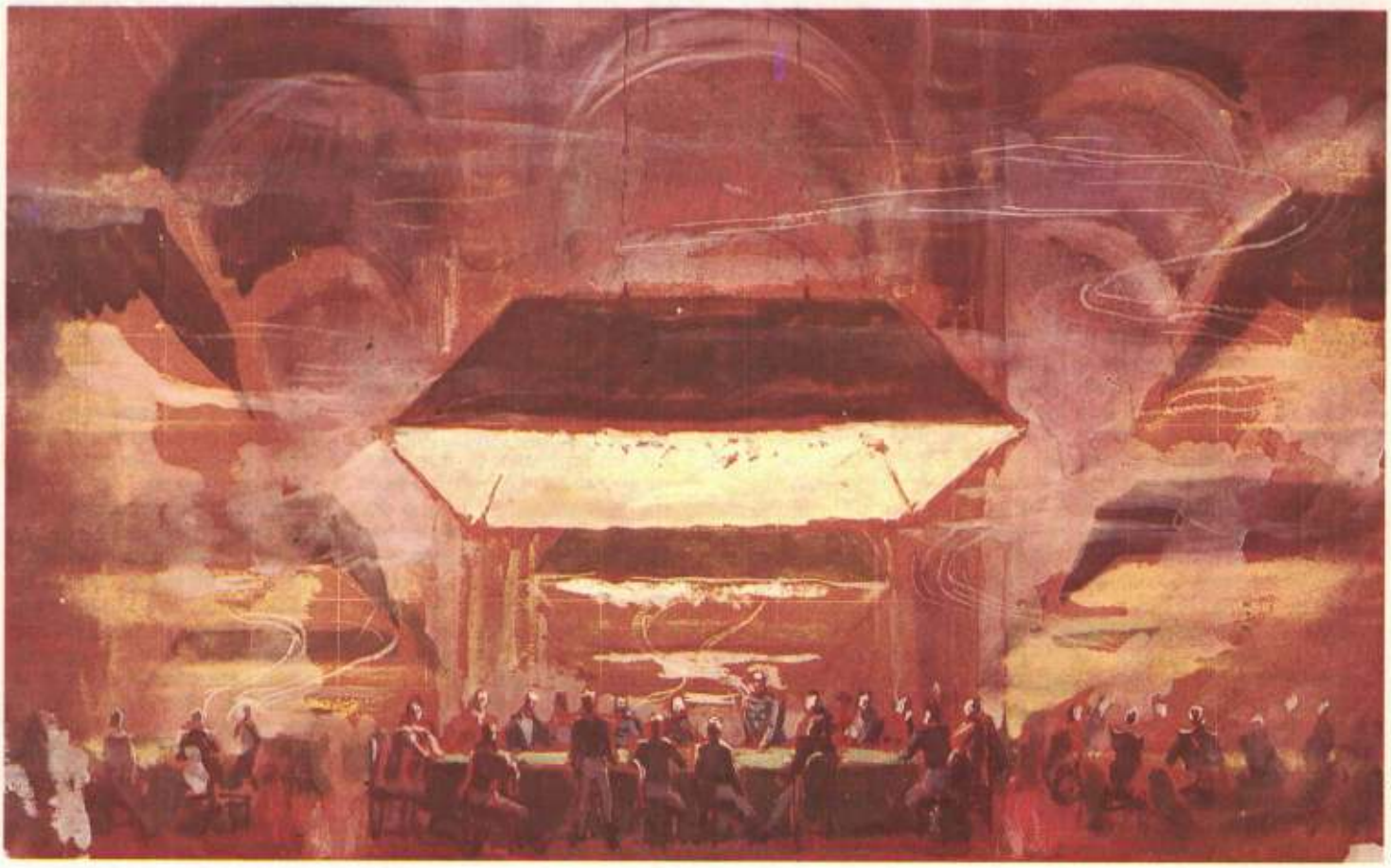
Entre setembro de 1885 e maio de 1887, Tchaikovski dedicou-se à criação de uma das suas óperas menos felizes, *A Feiticeira*, baseada numa peça teatral de Ippolitof Chpajinski, que foi também o autor do libreto pouco conseguido da ópera. A obra conta a trágica história de uma formosíssima mulher, Kuma, que enfeitiça todos os homens com a sua beleza. O príncipe Kurliatef e seu filho Yuri apaixonam-se loucamente por Kuma, que repudia o pai e aceita o filho. Por sua vez, a princesa, mãe de Yuri e mulher de Kurliatef, envenena Kuma, que morre nos braços do homem que ama. Cego pelo ciúme, o príncipe mata o seu próprio filho enquanto a princesa enlouquece. Com este argumento, que tem reminiscências de *Carmen* e de *La traviata,* Tchaikovski não pôde fazer nada convincente e também não conseguiu dotar a música da sua qualidade estética habitual. A obra é longa, sem imaginação melódica e dramaticamente fraca. *A Feiticeira* estreou-se sem êxito, em S. Petersburgo, em novembro de 1887.

«A Dama de Espadas»

A Dama de Espadas é outra das grandes obras-primas de Tchaikovski. Foi escrita durante o primeiro semestre de 1890 e baseia-se numa curta narrativa de Puchkine, da qual Modesto, irmão do compositor, extraiu um magnífico libreto. A obra original conta a história de um homem sem escrúpulos que se apaixona pelo jogo e acaba por perder a razão; na ópera de Tchaikovski, Hermann, o protagonista, é um homem dividido entre o amor que sente por Lisa — uma bela jovem, sobrinha da condes-

Fabbri

Teatro alla Scala, Milão/Arquivo Salvat



Teatro alla Scala, Milão/Fabbri

Nos fins de janeiro de 1890, Tchaikovski encontrava-se de novo em Florença, cidade que tanto amava. Ali, sobre um texto de seu irmão Modesto, baseado num romance de Puchkine, o músico dedicou-se a escrever A Dama de Espadas. *Puchkine oferecia-lhe aqui outra personagem, vítima de um destino implacável, a quem o compositor podia dar um tratamento romântico e dramático, maior ainda do que o da obra original. Na página anterior, em cima: capa da edição de* A Dama de Espadas; *embaixo: esboço da cena terceira do 3.º ato, para a subida à cena no Teatro alla Scala de Milão, na temporada de 1960-1961. À esquerda: cena do 1.º ato, numa representação pela companhia do Bolchoi.*

sa, a quem chamam a Dama de Espadas por possuir o segredo que permite ganhar ao jogo —, e a sua paixão pelo jogo que o levará ao suicídio, depois de ter causado involuntariamente a morte da condessa e de ter abandonado Lisa, que, desesperada, se atira a um canal. A versão da ópera é mais rica, dramática e bela do que o próprio romance. O retrato psicológico das personagens, em especial o de Hermann, é magnífico. Além disso, Tchaikovski conseguiu mostrar com mão de mestre o ambiente da alta sociedade russa, com os seus refinamentos e degradações. A realização orquestral é importantíssima e, se a obra carece do intimismo e da beleza melódica de *Eugênio Onéguine*, tem, em contrapartida, uma carga dramática superior. Neste sentido, as cenas da condessa nos seus aposentos, de Lisa no canal e de Hermann em frente da mesa de jogo são provas do talento excepcional do músico, que, por outro lado, soube dar à partitura uma riqueza e uma adequação ao texto realmente insuperáveis. *A Dama de Espadas* estreou-se em S. Petersburgo, a 19 de dezembro de 1890, e obteve um êxito extraordinário. O próprio czar assistiu à ante-estréia. Juntamente com *Eugênio Onéguine*, é a ópera de Tchaikovski representada cada vez com maior assiduidade em todos os grandes teatros do mundo.

«Iolanta»

Entre julho e dezembro de 1891, Tchaikovski compôs *Iolanta*, ópera em um ato, com um libreto que o seu irmão Modesto escrevera, baseando-se na obra *A Filha do Rei René*, do poeta dinamarquês Henrik Hertz. *Iolanta* narra a história sentimental de uma princesa cega, a quem seu pai faz crer que não se distingue em nada das outras pessoas. Um famoso médico árabe afirma que Iolanta só se curará quando souber que é cega e sentir o desejo de ver, mas o rei recusa-se a seguir o seu conselho. Inesperadamente, chegam o duque de Borgonha e o conde Vaudemont, que descobrem o segredo da princesa. No final, como em todos os contos de fadas, Iolanta recupera a vista por efeito do amor. Sem atingir a genialidade das melhores óperas de Tchaikovski, *Iolanta* possui momentos de espantosa beleza e a sua orquestração atinge um virtuosismo excepcional. A atmosfera de tipo oriental desta obra aproxima-a das criações de Rimski-Korsakof. O coro inicial e o longo dueto de amor são páginas especialmente notáveis. *Iolanta*, que se estreou em S. Petersburgo, a 18 de dezembro de 1892, juntamente com o bailado *Quebra-Nozes*, teve um acolhimento excelente.

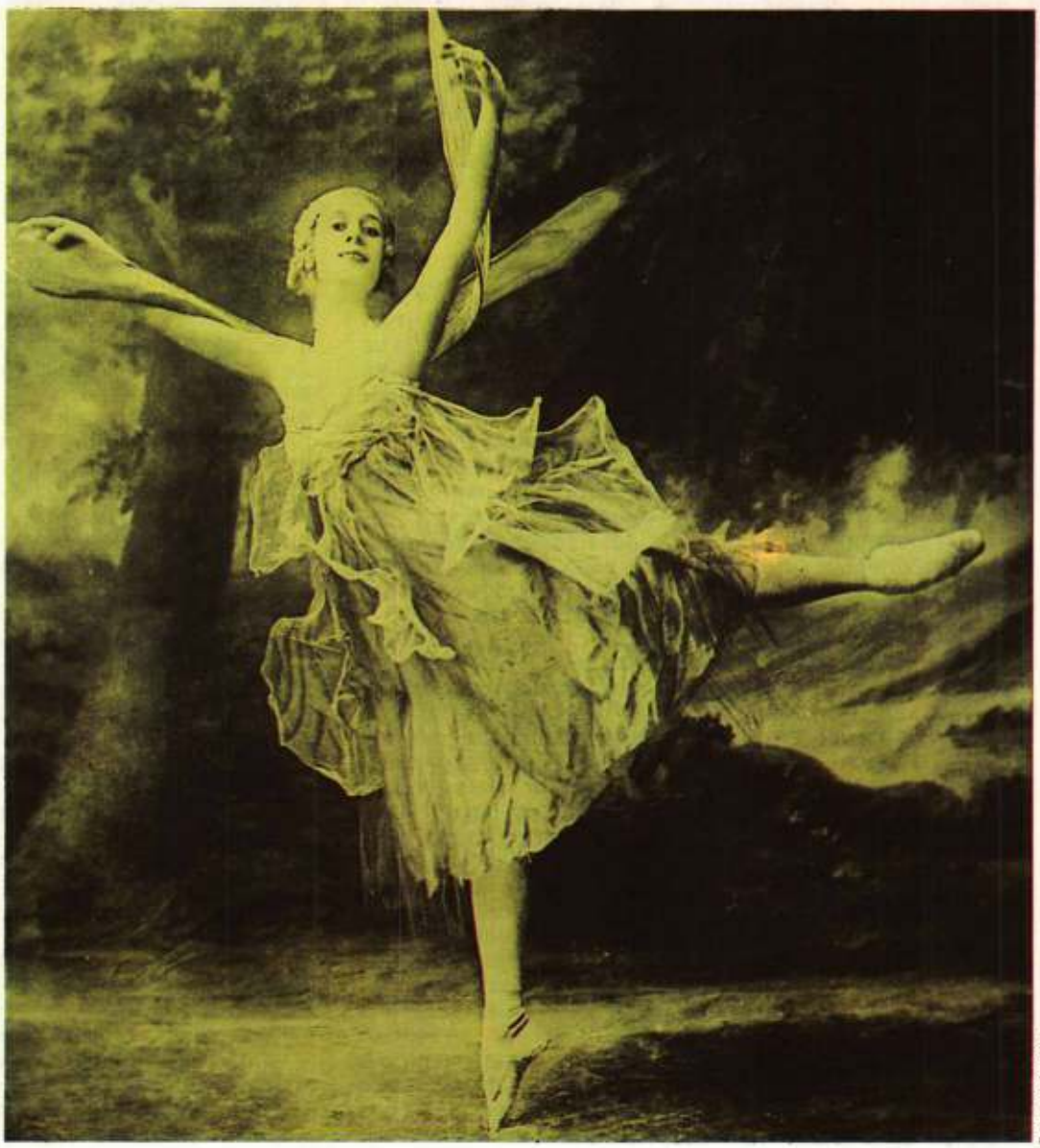
Os bailados

Tchaikovski compôs três grandes bailados, que representam o apogeu deste gênero musical no século XIX e são a base indiscutível de todas as companhias de bailado clássico. Antes de Tchaikovski, o bailado gozava já de uma grande tradição na Rússia e tinha alcançado uma técnica de interpretação de primeira ordem; no entanto, a qualidade musical era medíocre e os enredos, na sua maioria, triviais. Na verdade, as diferentes peças não eram mais do que pretextos para a exibição dos bailarinos. Com Tchaikovski, o bailado romântico atingiu uma qualidade e uma categoria que elevaram este espetáculo musical à mesma altura de qualquer outro gênero de música. Com as suas partituras, iniciou-se uma renovação estética na interpretação da dança, que, com a ajuda das obras de Rimski-Korsakof, Stravinsky e Prokofief, iria colocar os bailados russos à cabeça indiscutível deste campo.

Entre agosto de 1875 e abril de 1876, Tchaikovski compôs *O Lago dos Cisnes*, op. 20, bailado em quatro atos, com argumento de Vladimir Beguitchef e Vasili Heltser. A partitura fora-lhe encomendada pela direção do Teatro Bolchoi, de Moscou, e foi escrita entre a Rússia e Paris. É importante sublinhar este pormenor porque, na capital francesa, Tchaikovski descobriu os bailados de Délibes *Silvia* e *Coppelia*, cuja influência é evidente em *O Lago dos Cisnes*. Também o atraiu a música de Massenet e especialmente a de Bizet, cuja *Carmen* o fascinou. A inter-relação entre o substancial elemento eslavo da obra e o

Teatro alla Scala, Milão/Picaglani

espírito musical francês que a anima, cuja longa tradição de bailado atingira o seu primeiro grande apogeu no século XVII, deu como resultado uma obra de beleza simultaneamente popular e refinada, elegante e fresca. O bailado é formado por uma introdução e vinte e nove números. O argumento conta a história do príncipe Siegfried, que tem de escolher sua esposa entre seis belas princesas. Siegfried participa numa caçada noturna e, num lago banhado pela Lua, vê nadar os cisnes, que, perante os seus olhos maravilhados, se transformam em formosas donzelas. O mais belo dos cisnes dirige-se ao príncipe, dizendo-lhe que é a princesa Odette, encantada por um bruxo e que só uma promessa de casamento poderá quebrar o feitiço que pesa sobre ela. Siegfried convida-a para o grande baile no seu palácio e Odette promete assistir. Durante o baile, o príncipe recusa as seis princesas. Aparece, então, o bruxo com a sua filha Odile, que se faz passar por Odette. Siegfried apresenta-a como sua futura mulher, mas quando a verdadeira Odette chega ao baile, vai atrás dela; quando a consegue apanhar e lhe declara o amor apaixonado que sente por ela, Odette diz-lhe que, para salvar as suas companheiras, ambos têm de morrer.



Bettmann Archive

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Com O Lago dos Cisnes, *Tchaikovski alcançou um dos pontos máximos do bailado do século XIX. Trata-se de uma obra que não pode faltar no repertório de nenhuma companhia. Na página anterior, em cima: uma cena de* O Lago dos Cisnes, *representado no Teatro alla Scala de Milão, em 1965. Embaixo: a mítica Pavlova (1885-1931) no papel de Odette. À esquerda: página autógrafa da partitura do bailado.*

Embaixo: uma cena de A Bela Adormecida. *Para muitos, parece não haver dúvidas de que este bailado é o mais original e conseguido tecnicamente por Tchaikovski. Perante uma representação do bailado por Diaghilef, em Londres, escrevia Stravinsky, em 1921: «Desejo ardentemente que o seu público, em todos os países do mundo, possa sentir este bailado como o sinto eu, um músico russo.»*

E. Lessing/Magnum/Zardoya

Novosti

Quando compôs Quebra-Nozes, *Tchaikovski era um homem sem fé nem forças. «Este bailado é muito inferior a* A Bela Adormecida», *disse. Em cima: o Teatro Marinski (actual Kirof); embaixo: esboço do 1.º ato. À direita: cena do bailado.*

Siegfried aceita e, graças ao seu sacrifício, os restantes cisnes recuperam a liberdade.

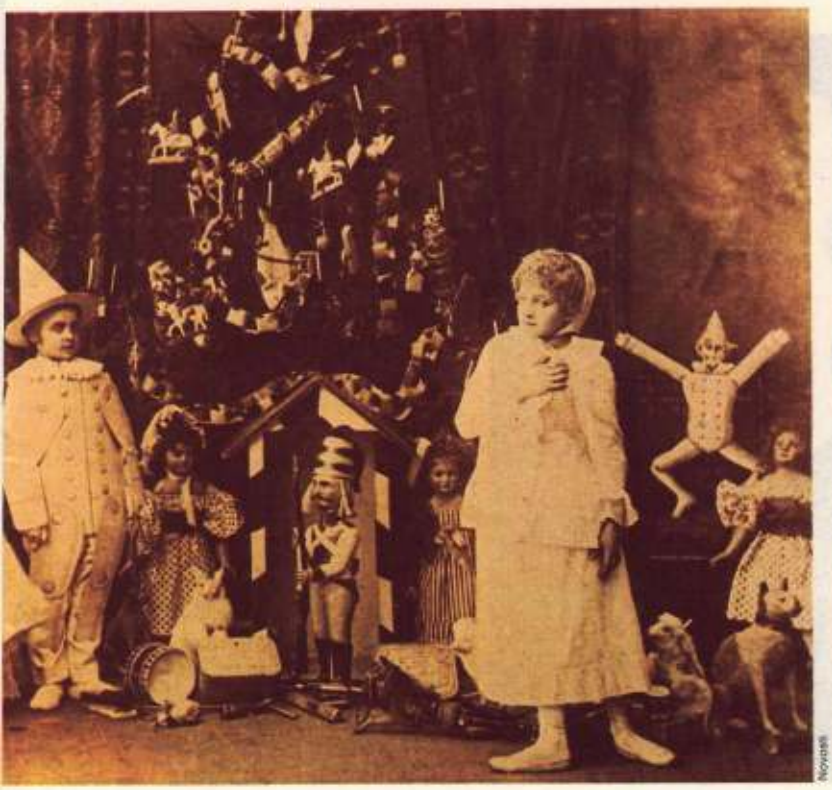
O eterno conflito entre bondade e maldade, felicidade e desgraça, vida e morte, tudo envolvido numa história de conto de fadas, é o tema e motor principal deste bailado. Falar da sua incrível riqueza melódica, da sua atraente orquestração, da cor, luminosidade e beleza que a partitura encerra poderia encher páginas inteiras. Basta apenas referir que *O Lago dos Cisnes*, bem como *Quebra-Nozes* ou *A Bela Adormecida*, revela uma mestria técnica, um domínio dos recursos orquestrais e uma estrutura sinfónica tão perfeita que só isso pode explicar que tanto

Teatro alla Scala, Milão/Fabbri

ele como os outros continuem a entusiasmar quer o grande público quer as minorias mais exigentes. *O Lago dos Cisnes* foi estreado no Teatro Bolchoi, a 4 de março de 1877. Devido aos maus cenários e à mediocre interpretação musical, a estréia foi um desastre; no entanto, em 1895, com coreografia de Marius Petipa, obteve um êxito apoteótico.

Baseada no famoso conto de Perrault, *A Bela Adormecida* foi composta, entre 1888 e 1889, para o Teatro Imperial de S. Petersburgo. Depois da sua experiência em *O Lago dos Cisnes*, Tchaikovski conhecia já todos os convencionalismos e as regras que regiam o mundo do bailado e trabalhou na obra com mais facilidade do que na anterior, embora com o mesmo entusiasmo. *A Bela Adormecida* divide-se em um prólogo e três atos; o argumento é bem conhecido: o batizado da princesa Aurora, as boas fadas madrinhas, a fada má que não foi convidada, a vingança quando a jovem princesa se fere com o fuso, o sono de cem anos, o beijo de amor do príncipe, o final feliz... De novo, como em todos os contos, está presente a luta entre o mal e o bem, que termina com o triunfo deste último. Tudo o que se disse a respeito de *O Lago dos Cisnes* se pode aplicar também a esta obra, e talvez até com mais razão; a sua inspiração melódica, o domínio técnico que denota e a sua mágica orquestração fazem de *A Bela Adormecida* uma prodigiosa obra-prima. Quando o bailado se estreou em S. Petersburgo, a 15 de janeiro de 1890, com uma coreografia de Petipa que fez época, suntuosos cenários e um guarda-roupa deslumbrante, o público achou-o excessivamente sinfônico. Hoje, é uma das obras mais amadas e representadas da história do bailado.

Quebra-Nozes, o último e mais breve bailado de Tchaikovski, foi composto entre fevereiro de 1891 e abril de 1892, a partir de um conto de Hoffmann intitulado *Quebra-Nozes e o Rei dos Ratos*, que conta a história sonhada por uma menina, a quem ofereceram um belo quebra-nozes com cabeça humana; no sonho, e depois de uma luta contra o rei dos ratos, o quebra-nozes transforma-se num príncipe, com quem a menina faz uma viagem até ao país das guloseimas. O enredo ligeiro desta obra é, acima de tudo, um pretexto para uma série de curtas mas belas danças de uma infinidade de personagens. *Quebra-Nozes* talvez careça do ímpeto lírico dos bailados anteriores, mas mantém o mesmo nível quanto à invenção melódica e ao preciosismo e domínio da orquestração. A fantasia transbordante da música, a infinita variedade rítmica e o encanto e beleza que se desprendem de *Quebra-Nozes* são qualidades que situam este bailado à mesma altura de *O Lago dos Cisnes* ou de *A Bela Adormecida*. Estreada a 18 de dezembro de 1892, no Teatro Municipal de S. Petersburgo, a obra não obteve o êxito esperado; todavia, a sua popularidade é, hoje em dia, extraordinária. Com este magnífico tríptico encerra-se não só a criação de Tchaikovski neste campo, mas também a de todo o bailado romântico, de que é, sem dúvida, o ponto culminante. ■


Novosti

Catálogo da obra vocal e de cena

Coros
Ao Deitar, coros sem acompanhamento (1863-1864) • *Ode à Alegria*, cantata para soprano, contralto, tenor, baixo, coros e orquestra (1865) • *A Natureza e o Amor*, coro de sopranos e contraltos com piano (1870) • *Cantata para a Exposição Politécnica de Moscou*, tenor e orquestra (1872) • Cantata em comemoração do bicentenário do nascimento de Pedro-o-Grande, tenor, coros e orquestra (1872) • Cantata para a celebração do quinquagésimo aniversário de Osip Petrof, para tenor, coros e orquestra (1875) • *Liturgia de S. João Crisóstomo*, op. 41, coro misto sem acompanhamento (1878) • Cantata para coro feminino a quatro vozes, sem acompanhamento (1881) • *Vecher*, coro masculino a três vozes sem acompanhamento (1881) • *Serviço de Vésperas*, op. 52, coro sem acompanhamento (1881-1882) • *Moscou*, cantata da coroação de Alexandre III, meio-soprano, baritono, coros e orquestra (1883) • 9 peças para coro misto sem acompanhamento (1884) • Hino em honra dos Santos Cirilo e Metódio, coro sem acompanhamento (1885) • Canção para o quinquagésimo aniversário da Escola Imperial de Jurisprudência, coros sem acompanhamento (1885) • *Um Anjo Está Chorando*, coro sem acompanhamento (1887) • Uma saudação a Anton Rubinstein no seu quinquagésimo aniversário como artista, coro sem acompanhamento (1889) • *Lenda*, coros sem acompanhamento, op. 54/5 (1889) • *O Rouxinol*, coros sem acompanhamento, op. 54/5 (1889) • *O Cuco não Está no Úmido Pinhal*, coros sem acompanhamento (1891) • *Fora de Tempo, Fora de Época*, coro feminino a quatro vozes, sem acompanhamento (1891) • *A Voz da Alegria Tornou-Se Silenciosa*, coro masculino a quatro vozes, sem acompanhamento (1891) • *Noite*, coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos, com piano (1893) • *Primavera*, coro feminino sem acompanhamento (perdido).

Canções
Mezza notte (c. 1855-1860) • Seis canções, op. 6 (1869) • Seis canções, op. 16 (1872) • Seis canções, op. 25 (1874-1875) • Seis canções, op. 27 (1875) • Seis canções, op. 28 (1875) • Seis canções, op. 38 (1878) • Seis duetos, op. 46 (1880) • Sete canções, op. 47 (1880) • Dezesseis canções infantis, op. 54 (1881 e 1884) • Seis canções, op. 57 (1884-1885) • Doze canções, op. 60 (1886-1887) • Seis canções, op. 63 (1887) • Seis canções, op. 65 (1888) • Seis canções, op. 73 (1893).

Bailados
O Lago dos Cisnes (V. Beguichef e V. Heltser), op. 20 (1877) • *A Bela Adormecida* (M. Petipa e J. Vsevolojski, segundo Perrault), op. 66 (1890) • *Quebra-Nozes* (M. Petipa, segundo A. Dumas), op. 71 (1892).

Música de cena
Dmitri Samozvanets e Vasili Chuiski, duas peças para pequena orquestra (1867) • *Putanitsa, cuplés* (1867) • Recitativos e coros para *Le Domino Noir*, de Auber (1868, perdidos) • *A Donzela de Neve*, para solistas, coro e pequena orquestra, op. 12 (1873) • Recitativos para *Le Nozze di Figaro*, de Mozart (1876) • *A Fada*, pequena orquestra (1876) • *Hamlet*, vozes solistas e pequena orquestra, op. 67-*a* (1891).

Óperas
O Voivoda (L. Ostrovski e P. Tchaikovski), op. 3 (1869) • *Undina* (V. Sollogub, 1870) • *Oprítchnik* (P. Tchaikovski, segundo I. Lajetchnikof, 1874) • *Vakula, o Ferreiro* (J. Polonski, segundo N. Gogol, 1876) • *Eugênio Onéguine* (K. Chilovski e Tchaikovski, segundo A. Puchkine, 1879) • *A Donzela de Orleães* (P. Tchaikovski, segundo F. Schiller, 1881) • *Mazeppa* (V. Burénine, segundo Puchkine, 1884) • *As Chinelas* (J. Polonski, segundo N. Gogol, 1887) • *A Feiticeira* (I. Chpajinski, 1887) • *A Dama de Espadas* (M. e P. Tchaikovski, segundo Puchkine), op. 68 (1890) • *Iolanta* (M. Tchaikovski), op. 69 (1892).

Perfil biográfico

Capítulo 17

Rachmaninof, um músico polêmico

Adorado pelo grande público e contestado por uma grande parte da crítica, Sergei Rachmaninof é um exemplo de músico polêmico. Há mais de cem anos que as suas obras convocam grandes audiências, que o têm por um dos seus compositores preferidos, e suscitam a gratidão dos intérpretes, encontrando, no entanto, a resistência obstinada de um setor da escrita especializada e, muito particularmente, a dos meios musicais de vanguarda, que se empenham em rejeitar o poder emocional da obra deste compositor.

Foi precisamente a irresistível carga emotiva da música de Rachmaninof que conquistou o entusiasmo do público, e este raras vezes se costuma enganar nos seus critérios. Se os que lhe negam um lugar entre os grandes músicos forem honestos e sinceros, não poderão, pelo menos, deixar de admitir a avassaladora capacidade de sugestão que emana dos seus concertos n.º 2 e n.º 3 de piano e orquestra, da 2.ª e 3.ª sinfonias e, de um modo especial, da *Rapsódia sobre Um Tema de Paganini*. Os apreciadores mais entendidos também não podem desprezar os concertos n.º 3 e n.º 4 como outras das provas mais acabadas da magia musical de Sergei Rachmaninof, embora sejam obras que se ouvem com menos freqüência do que as anteriores nas salas de concertos.

Origem familiar

Sergei Vasilievitch Rachmaninof nasceu a 1 de abril de 1873, em Semionovo. Provinha de uma família abastada que, todavia, em breve se veria em sérias dificuldades econômicas devido aos gastos excessivos do pai, Vasili Arkadievitch Rachmaninof, que acabaria por abandonar a família. De origem aristocrática, o pai do futuro músico alistara-se como voluntário, aos 18 anos, para ir lutar contra os rebeldes caucasianos, incorporando-se, posteriormente, num dos regimentos mais notáveis da Guarda Imperial, e entregara-se a uma vida de dissipação que o levaria a deixar a família à beira do desamparo econômico. Na realidade, a sua fortuna inicial devia-se unicamente à vantajosa união com Liubof Petrovna Butakova, mãe do futuro compositor, que levou como dote para o casamento algumas propriedades. Poucos anos depois, só Oneg, uma vasta herdade situada na província de Novgorod, havia sobrevivido à fúria delapidadora do pai de Sergei Rachmaninof.

Anos de aprendizagem

Destinado em princípio a ingressar, juntamente com o irmão mais velho, Vladimir, no corpo de pajens da Escola Militar Imperial, teve de desistir da idéia e pensar noutra ocupação em conseqüência do desregramento paterno. Assim se afirmou no seu espírito a idéia de se dedicar à música, recuperando uma vocação que datava da infância, nascida quando, guiado pela simples intuição, costumava acompanhar ao piano as canções que a mãe entoava.

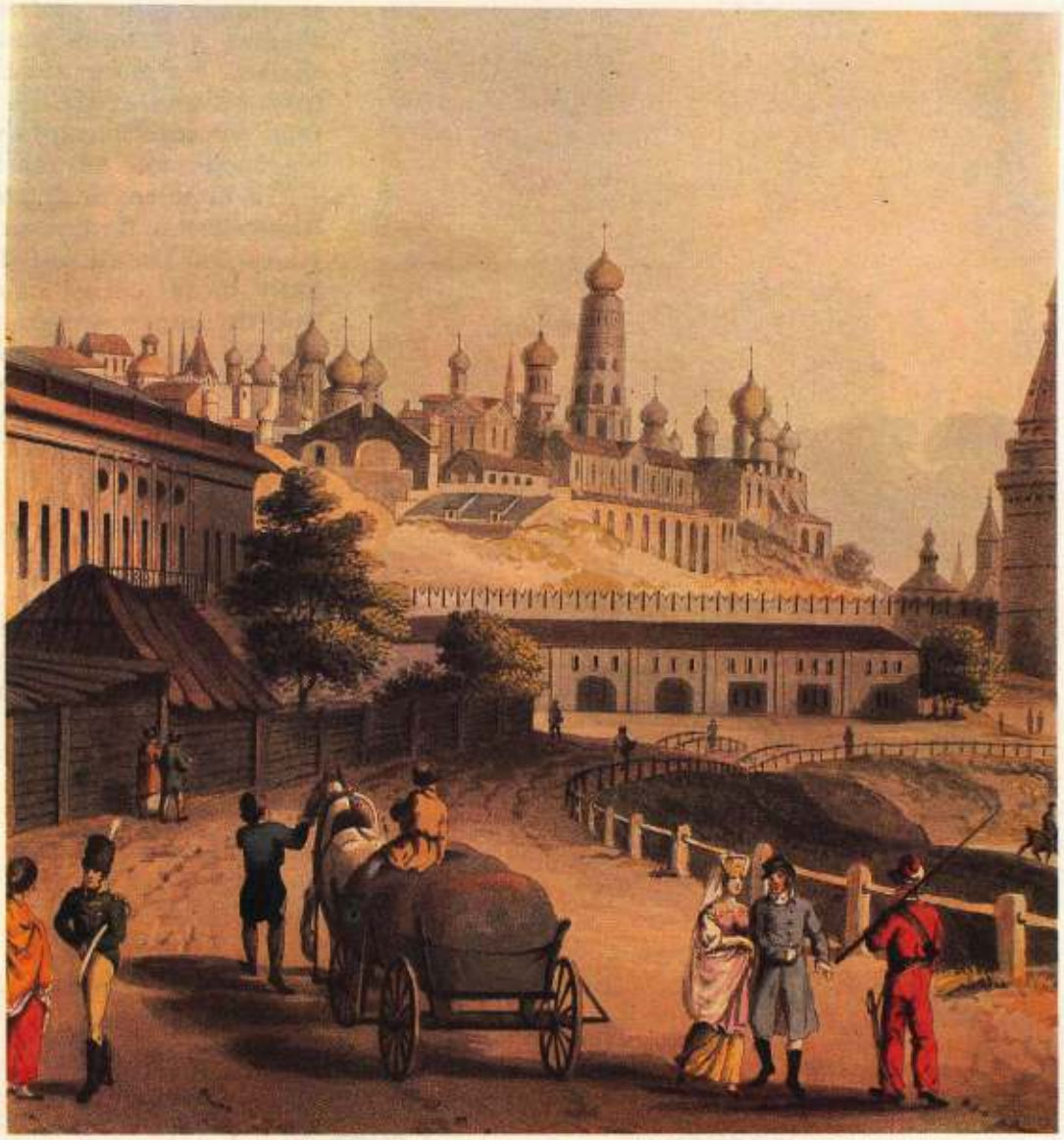
A primeira recordação musical de Sergei remontava — segundo referiu, cinqüenta anos mais tarde — a uma visita que fez a Oneg o avô paterno, Arkadi Alexandrovitch Rachmaninof. Este era um bom músico amador, que na juventude estudara com o famoso John Field — o criador do noturno — durante os anos que tinha

Society for Cultural Relations with the USSR, Londres

Society for Cultural Relations with the USSR, Londres

À esquerda: retratos de Vasili Arkadievitch Rachmaninof e Liubof Petrovna Butakova, pais de Rachmaninof. Vasili, homem de caráter alegre e expansivo, delapidou sem limites a fortuna da família. Este fato determinou uma mudança na vida do pequeno Sergei, que, abandonando velhos planos familiares, poderia agora dedicar-se à música.

Em 1892, Sergei Rachmaninof acabou os estudos no Conservatório de Moscou, onde obteve uma medalha de ouro em composição. Esta cidade, que fora o centro espiritual, cultural e religioso do país na segunda metade do século XIX, tinha alcançado também um grande desenvolvimento industrial. À direita: aspecto de uma rua de Moscou daquela época.



Snark International

vivido na Rússia este compositor irlandês, hoje relegado ao esquecimento pela fama de um músico que, mais tarde, cultivaria o referido gênero pianístico: Frédéric Chopin. Durante essa visita do avô, Sergei, que, então, tinha pouco mais de 4 anos, acompanhara-o ao piano, fazendo as delícias daquele e enchendo de orgulho os progenitores. A este antecedente familiar temos de acrescentar também o do pai, autor de uma polca que figura no catálogo de obras de Sergei Rachmaninof, sem número de *opus* e com o título de *Polca por V. R.*, dedicada a Leopold Godovski.

Pouco depois de 1880, e em resultado da visita de uma jovem cantora suíça que confirmou os bons auspícios acerca dos dons musicais do pequeno Serioza — era assim que lhe chamavam, usando o diminutivo russo de Sergei —, o pai, que estava prestes a abandonar a família, recomendou ao avô materno da criança, cuja visita era esperada em Novgorod, que trouxesse consigo uma professora de música. Felizmente, esta tornar-se-ia, durante vários anos, uma excelente guia para Sergei. Chamava-se Anna Dmitrievna Ornatzkaia e era pianista, tendo o curso do Conservatório de S. Petersburgo. Foi ela que dirigiu os primeiros estudos musicais verdadeiramente sérios do futuro compositor.

A segunda e decisiva fase da formação musical de Rachmaninof iniciou-se por uma sugestão providencial de Alexandre Ziloti, primo de Sergei. Apenas com 22 anos, Ziloti era um reputado pianista profissional, discípulo de Liszt. Depois de apreciar os progressos e as prometedoras aptidões do seu jovem parente, recomendou a sua tia que entregasse Sergei a um grande mestre e fê-lo com estas palavras decididas: «Só há um homem no mundo que pode fazer alguma coisa de bom por ele e esse homem é Zveref, meu antigo professor em Moscou.»

Nikolai Zveref era, na altura, uma personagem estranha, bastante colérica. Vivia com a irmã (eram ambos solteiros) num apartamento transformado numa espécie de pensão, onde acolhia alguns dos seus alunos do Conservatório — os mais promissores —, de cujo aperfeiçoamento se encarregava, utilizando os métodos menos ortodoxos, embora, todavia, extremamente exigentes e de comprovada eficácia. Em sua honra, deve dizer-se ainda que só aceitava dinheiro pelos ensinamentos dispensados aos alunos pertencentes a famílias abastadas, recusando até um insignificante copeque dos que careciam de recursos. O número de alunos recebido na sua pensão particular oscilava entre um mínimo de três e um máximo de cinco. Pondo de lado a sua

Society for Cultural Relations with the USSR, Londres

severidade como professor, o elegante Zveref, que chegava a vestir os seus protegidos no seu próprio alfaiate, era muito atencioso e cordial com eles. Em troca, Zveref exigia dos seus alunos uma obediência total aos regulamentos da casa e exercia uma apertada vigilância sobre sua moral e ocupações.

Foi neste ambiente austero e rígido que se formou musicalmente Rachmaninof ao longo de vários anos de educação. Da eficácia dos métodos de Zveref, que, entre outras coisas, impunha, desde o primeiro dia, que os alunos soubessem de cor até as lições mais elementares, falam eloqüentemente os nomes dos principais músicos preparados por ele para o Conservatório: Scriábine, Maximof, Presman, Korestchenko, Samuelton, Ziloti e Rachmaninof, entre outros.

Celebridade precoce

Uma vez cortadas as relações com Zveref por motivos nunca esclarecidos por nenhuma das duas partes, a sorte continuou a favorecer Rachmaninof no momento de escolher novos professores. Não foi em vão que pôde contar com a sábia direção de Anton Arenski em harmonia e de Sergei Taneief em contraponto, além do

A esquerda, retrato de Nikolai Zveref, ao lado de três jovens discípulos. Entre estes, o do centro é Sergei Rachmaninof, que ele formou musicalmente.

Embaixo: diploma de formatura de Sergei Rachmaninof no Conservatório de Moscou, que obteve aos 20 anos e lhe abriu um mundo cheio de possibilidades.

ИМПЕРАТОРСКАГО РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА

МОСКОВСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ И КОНСЕРВАТОРІЯ

ДИПЛОМЪ.

Совѣтъ Консерваторіи симъ свидѣтельствуетъ, что сынъ отставного Штабъ-Ротмистра СЕРГѢЙ ВАСИЛЬЕВИЧЪ РАХМАНИНОВЪ, православнаго вѣроисповѣданія, родившійся 20 марта 1873 года, окончилъ въ Московской Консерваторіи, въ май мѣсяцѣ 1892 года полный курсъ музыкальнаго образованія и на испытаніяхъ оказалъ слѣдующіе успѣхи: въ главныхъ предметахъ:—свободномъ сочиненіи (по классу профессора А. С. Аренскаго)—отличные, контрапунктѣ (по классу профессора) С. И. Танѣева—отличные, фугѣ (по классу профессора А. С. Аренскаго)—отличныя и игрѣ на фортепіано (по классу профессора Л. Б. Зилоти)—отличныя; во второстепенныхъ (обязательныхъ) предметахъ: исторіи музыки—очень хорошіе, исторіи церковнаго пѣнія—отличные, эстетикѣ—очень хорошіе и научныхъ предметахъ—хорошіе. Вслѣдствіе того, на основаніи § 72 ВЫСОЧАЙШЕ утвержденнаго 30 мая 1878 года Устава Консерваторій онъ, СЕРГѢЙ РАХМАНИНОВЪ, Совѣтомъ Консерваторіи удостоенъ званія свободнаго художника и утвержденъ въ ономъ Августѣйшимъ Предсѣдателемъ ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества, со всѣми присвоенными сему званію правами и преимуществами; во вниманіе же къ особымъ музыкальнымъ дарованіямъ и отличнымъ успѣхамъ СЕРГѢЯ РАХМАНИНОВА, онъ награжденъ

ОДЬШОЮ ЗОЛОТОЮ МЕДАЛЬЮ

въ удостовѣреніе чего выданъ ему, СЕРГѢЮ РАХМАНИНОВУ, сей дипломъ, за надлежащими подписями и съ приложеніемъ печати Консерваторіи. Мая 27 дня 1892 г.

Председатель Общества

Директоръ Консерваторіи

Society for Cultural Relations with the USSR, Londres

seu parente Ziloti, que já era então professor do Conservatório e com quem teve aulas de piano.

A reputação de Rachmaninof começou a cimentar-se firmemente a partir de 1893, quando acabara de completar os 20 anos, altura em que foi apresentada pela primeira vez a sua ópera *Aleko*, trabalho de fim de curso que, uns meses antes, lhe valera a Grande Medalha de Ouro do Conservatório. A mencionada representação granjeou-lhe a admiração e o inestimável apoio de Tchaikovski, francamente deslumbrado perante o talento revelado por tão jovem compositor. Os outros dois alunos que terminaram o curso de Arenski seriam Lev Konius, de que se tornaria parente, e Nikita Morozof, o seu amigo mais íntimo. Nesta fase final dos estudos, há também a registrar a composição do famoso prelúdio em dó sustenido menor, integrado no op. 3, e ao qual Rachmaninof deve, em grande parte, a celebridade que lhe foi reconhecida muito cedo.

Terminados os estudos, decidiu empreender uma digressão de concertos pelas principais cidades russas, digressão essa que seria muito feliz. Em 1894, regressou a S. Petersburgo para reger uma cadeira no Conservatório, lugar que manteve até que, uns anos

Bavaria Verlag

À direita: fotografia de Rachmaninof na época da sua formatura. Ao fundo, na parede, pode ver-se um retrato de Tchaikovski, a quem admirava vivamente.

Embaixo: vista de uma rua de S. Petersburgo, cidade em cujo Conservatório Rachmaninof foi professor, lugar que deixou para dirigir a Ópera Imperial.

Bulloz

Novosti/Arquivo Salvat

À esquerda: retrato de Feodor Chaliápine ao piano. Quando começou a declinar a doença depressiva em que Rachmaninof mergulhou, este, a conselho do médico, acompanhou o seu grande amigo Chaliápine à Criméia. Mais tarde, quando este foi convidado a cantar Mefistófeles, *no Scala de Milão, partiu novamente com ele. A amizade com o notável cantor russo representou para Rachmaninof um apoio e estímulo constantes.*

À direita: vista parcial de Florença. Nas suas diversas viagens à Itália, Rachmaninof sentiu-se sempre feliz. Quando, pela primeira vez, passou vários meses com o casal Chaliápine numa aldeia perto de San Remo, notou que a paz daquele ambiente e o carinhoso acolhimento dos habitantes o faziam recuperar a fé em si próprio. Alguns anos depois, ao voltar a Itália, a impressão de hospitalidade ver-se-ia reforçada.

mais tarde, foi nomeado diretor da Ópera Imperial. Com os escassos 50 rublos que lhe proporcionava o cargo e os muitos gastos exigidos pelas suas constantes deslocações, Rachmaninof viu-se em sérias dificuldades econômicas para subsistir honradamente, apesar do reconhecimento público de que gozava. Eram, sem dúvida, honorários que estavam muito longe dos 3.000 dólares que, em 1943, cobraria como quantia mínima por cada actuação. Aquele modesto vencimento seria um pouco aumentado, quando lhe foram oferecidas as funções de inspetor de música em dois institutos, lugar que o obrigava unicamente a presidir aos exames e concertos de fim de curso.

Introdução no mundo da ópera

Aproximando-se o início da temporada musical de 1897-1898, Rachmaninof entrou em contato com Sawa Mamontof, um empresário culto e empreendedor, sob cujo estímulo o compositor fez as primeiras tentativas no mundo da ópera. Rachmaninof não tardou a mostrar as grandes aptidões que anunciavam o seu brilhante futuro como regente, ao encarregar-se, com êxito, da representação da ópera de Glinka *A Vida pelo Czar*. Foi também durante esta época de atividade no Teatro Mamontof que conheceu Feodor Chaliápine, um jovem de origem humilde e grande talento, que se transformaria na grande figura da cena russa e com quem Rachmaninof estabeleceu uma profunda amizade.

Entretanto, estivera a trabalhar na composição da 1.ª sinfonia, cuja estréia, em março de 1897, redundou num ruidoso desaire, que se repercutiu negativamente na vida do compositor. A obra foi assobiada pelo público e fustigada pela crítica; Rachmaninof acreditou que estavam definitivamente encerradas as suas possibilidades como criador, apesar de estar convencido de que Glazunof dirigira a obra de uma maneira errada, coisa de modo algum improvável, tendo em conta que nem mesmo nos anos de maturidade Glazunof passou de um regente de orquestra medíocre. Por parte da crítica, o mais cruel dos censores de Rachmaninof nessa ocasião foi César Cui, que escreveu no seu jornal: «Se existisse um conservatório no Inferno; se um dos seus estudantes mais talentosos tivesse de escrever uma sinfonia programática sobre as Sete Pragas do Egito e, para isso, adotasse como modelo a sinfonia do Sr. Rachmaninof, o dito estudante teria levado a cabo brilhantemente o seu trabalho, para delícia dos moradores do Inferno.»

A decepção de Rachmaninof foi tão grande que os parentes e amigos começaram a se preocupar seriamente com o seu estado psíquico. A princesa Alexandra Liven, animada pelo desejo de o ajudar, pô-lo em contato com Tolstoi, na expectativa de que o convívio com aquela figura preeminente da vida artística russa se revelasse benéfica e aliviasse o abatimento do jovem compositor. Mas a entrevista, a que Rachmaninof compareceu na companhia de Chaliápine, terminou penosamente devido à intemperança do famoso escritor. Providencialmente, alguém sugeriu ao músico que consultasse o Dr. Nikolai Dahl, continuador de Coué e Charcot na aplicação de métodos baseados na sugestão, auto-sugestão e hipnotismo. Graças aos seus conselhos, Rachmaninof foi recuperando do seu trauma psíquico e, após um tempo, sentiu-se com ânimo para compor o famoso concerto n.º 2 de piano, que dedicou ao Dr. Dahl, como prova de gratidão.

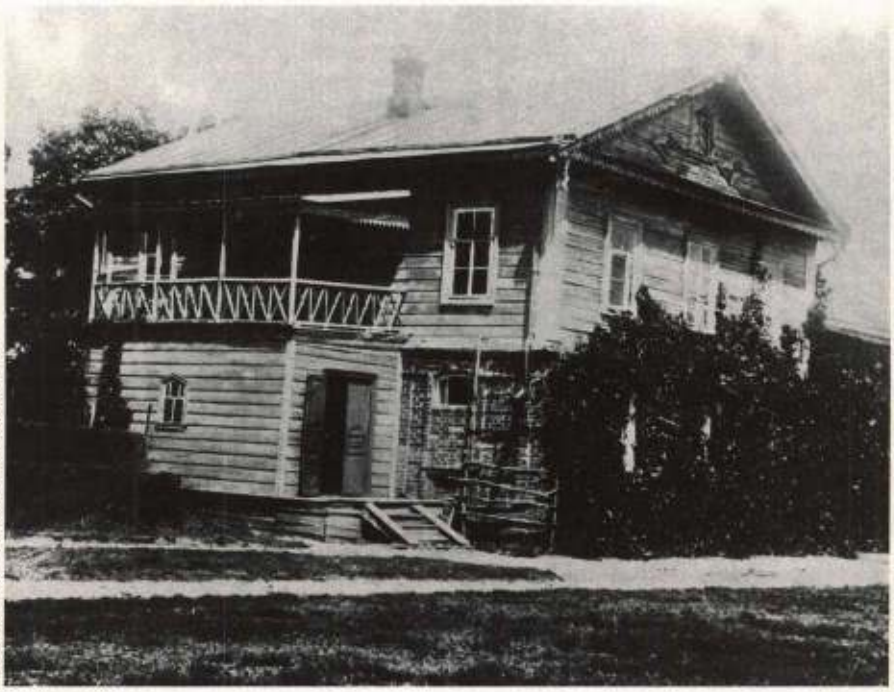
Assim que terminou o tratamento psiquiátrico, Rachmaninof viajou até Itália, residindo, durante vários meses, em meados do ano de 1900, na pitoresca cidade costeira de Varazze, perto de Gênova.

A confirmação de um compositor

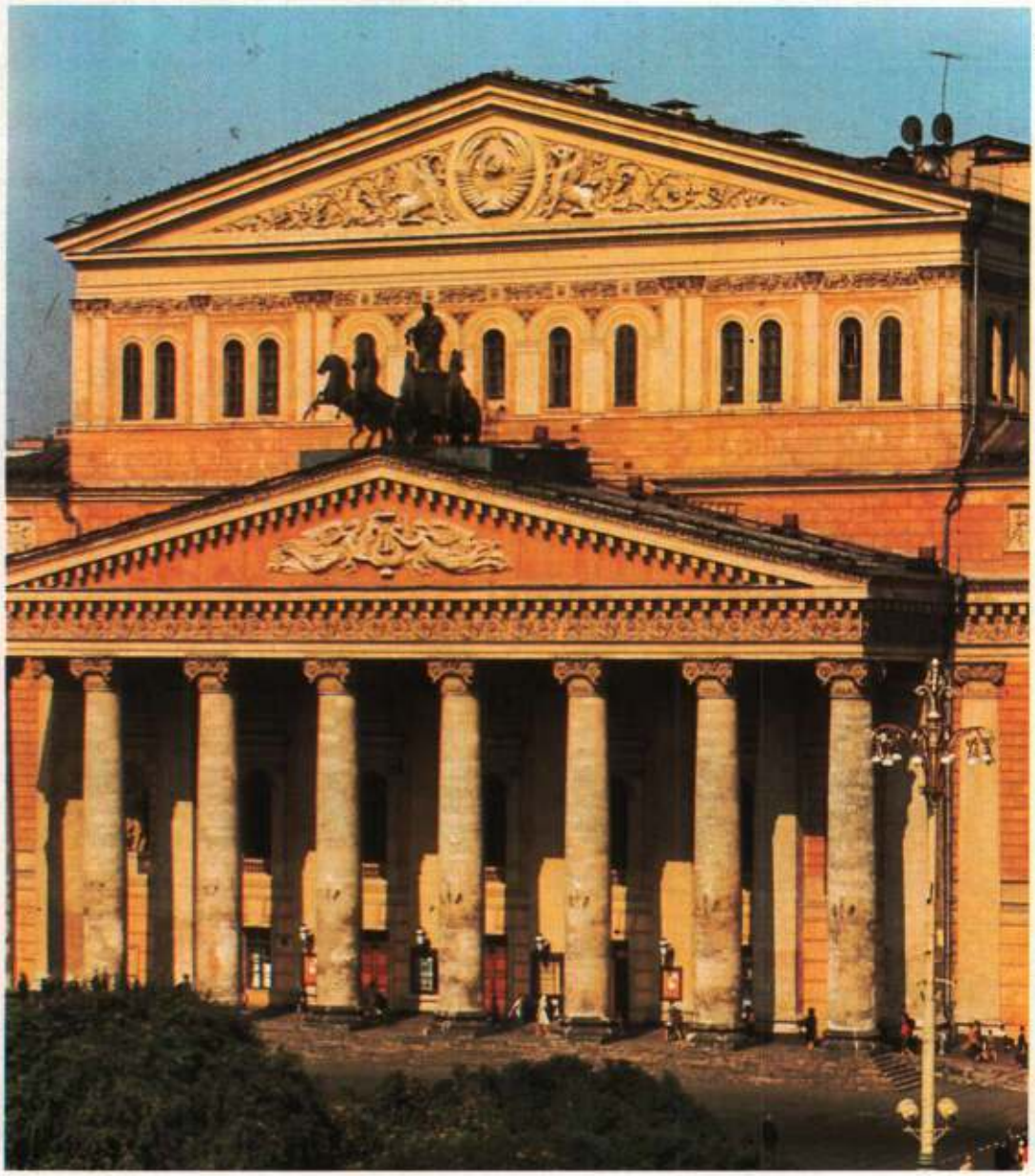
Nos finais de junho, Rachmaninof regressou à Rússia e escreveu o segundo e terceiro andamentos do referido concerto, que foram dados a conhecer com êxito antes de ter concluído o primeiro.

Saimer

I.B.A.



Society for Cultural Relations with the USSR, Londres.



I.G.D.A.

Em cima, à esquerda: o casal Rachmaninof pouco depois da sua chegada a Dresden. Devido ao seu parentesco, Natália e Sergei tiveram de superar várias dificuldades antes de poderem contrair casamento em 1902.

À esquerda: fachada do Teatro Bolchoi, de Moscou. Rachmaninof foi diretor musical deste teatro durante duas temporadas, de 1904 a 1906.

Embaixo: cartaz de um concerto dirigido por Bruno Walter em 1930, cujo solista foi Sergei Rachmaninof.

PHILHARMONIE

3.

BRUNO WALTER

Konzert mit dem Philharmonischen Orchester

Solist: **RACHMANINOFF**

I.

Ouvertüre „Sommernachtstraum" ..... F. Mendelssohn

II.

Klavierkonzert Nr. IV ..... Rachmaninoff

— Pause —

III.

Symphonie phantastique, op. 14 ..... H. Berlioz

Philharmonie / Montag, den 12. Januar 1931, abds. 7½ Uhr

4. BRUNO WALTER

Konzert mit dem Philharmonischen Orchester

Solist: Adolf Busch

MOZART-ABEND

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

À esquerda: vista da casa que Rachmaninof tinha em Ivanovka. As temporadas que o compositor passou ali foram muito agradáveis. Ao princípio, Natália, sua mulher, receou que a vida do campo tivesse efeitos contraproducentes sobre o trabalho do marido. No entanto, isso não aconteceu, pois, na quietação e tranqüilidade daquela vida, o compositor escreveria muitas das suas canções.

Pouco depois de se ter iniciado a Revolução Russa em 1917, Rachmaninof aceitou realizar uma digressão pelos países escandinavos. Uma vez terminada a dita digressão, seguiu com a família para a América do Norte e nunca mais regressou à pátria, pela qual sentiu sempre a mais profunda nostalgia. À direita: Lênine, o principal artífice da Revolução, pronunciando um discurso.

Em abril de 1902, deu um passo decisivo na sua vida ao casar com a prima Natália Alexandrovna Satina. Tal decisão provocara situações tensas, em virtude do parentesco que existia entre os nubentes. Sergei conhecera Natália uns anos antes, quando estudava no Conservatório de Moscou e morava em casa de uma tia, depois de ter abandonado Zveref. Para levar avante a sua decisão, os jovens tiveram de ultrapassar difíceis barreiras levantadas tanto pela oposição familiar como pelas leis civis e religiosas, uma vez que, na Rússia de então, para dois primos carnais casarem, era necessário obterem várias dispensas, entre elas a do próprio czar. Neste caso, o amor venceu todos os obstáculos e isso constituiria uma autêntica bênção para o jovem compositor, devido à força de caráter, à inteligência sagaz e à grande capacidade para julgar as pessoas que Natália manifestaria ao longo da sua felicíssima vida em comum.

Em 1904, graças à intervenção do sempre fiel Chaliápine, o futuro de Rachmaninof tornou-se ainda mais promissor. A influência daquele, que era já um famoso baixo, aliada aos muitos méritos evidenciados por Rachmaninof como regente, valeu-lhe a obtenção de um dos lugares de direção musical do Teatro Bolchoi, com o objetivo de preparar a que haveria de ser uma nova e memorável montagem da ópera *A Vida pelo Czar*, planeada com bastante antecipação para comemorar o primeiro centenário de Glinka. No entanto, dois anos mais tarde, após uma série de renúncias, devidas, na sua maioria, a razões de ordem política, Rachmaninof apresentou a sua demissão. Em 1908, mudou-se com a família, primeiro para a Itália e, em seguida, para Dresden, onde se fixou durante vários anos, à espera de que os acontecimentos se normalizassem na sua pátria. Durante este tempo, Rachmaninof trabalhou com empenho na composição de obras novas; entre aquelas que concluiu figuram duas óperas: *O Cavaleiro Avarento*, baseada numa tragédia de Puchkine, e *Francesa da Rimini*, sobre um libreto de Modesto Tchaikovski, inspirado em passagens do «Inferno» da *Divina Comédia*, de Dante. Nessa época, Rachmaninof assistiu freqüentemente a concertos e representações operísticas, entre as quais se deve citar a de *Salomé*, de Strauss, que o impressionou vivamente.

A participação como pianista e maestro numa série de numerosos concertos na Inglaterra, Alemanha e Holanda ampliou consideravelmente a popularidade e possibilidades de Rachmaninof, que, passado pouco tempo, realizou a sua primeira digressão pelos Estados Unidos. Nesta viagem atuou como solista, com grande êxito, em Nova Iorque, cidade onde fez a sua apresentação norte-americana, com Walter Damrosch à frente da Orquestra Sinfônica. A digressão prosseguiu com atuações não menos brilhantes em Filadélfia, Chicago e Boston ao longo de três meses de atividade contínua. As maiores atrações do repertório foram a 2.ª sinfonia e o concerto n.º 3, este apresentado como primícia, uma vez que acabara de o escrever em Dresden, com vista à planejada visita à América.

De regresso à Rússia, Rachmaninof atuou com freqüência nos concertos da Filarmônica de Moscou, durante vários anos.

De novo fixado na sua pátria, Rachmaninof conseguiu, com grande dificuldade, manter-se à margem — como o seu caráter introvertido exigia —, tanto das preocupações derivadas da tensão política e social a que estava submetida a vida russa, na qual se começavam a manifestar os primeiros sinais revolucionários, como dos acontecimentos conhecidos por «pleito musical moscovita», provocado, segundo parece, pelas ambições de Kussevitzki, que ocasionou graves situações de ordem laboral e política nos ambientes musicais russos. Procurando escapar a todos esses problemas, Rachmaninof refugiou-se na sua quinta de Ivanovka, onde continuou a compor, ainda que sem excessiva dedicação, pois, tal como sucedia com o seu condiscípulo Scriábine, era de natureza bastante inclinada à preguiça.

O exílio

A eclosão da Primeira Guerra Mundial precipitou os acontecimentos na Rússia. Em plena revolução bolchevique, Rachmaninof aceitou um providencial convite para realizar digressões pelos países escandinavos. O compositor levou consigo toda a família, abandonando a Rússia no Natal de 1917 e nunca mais regressando ao seu país. Da Noruega, e num pequeno navio com a bandeira desta nação, os Rachmaninof partiram para a América do Norte, desembarcando em Providence (Long Island), nos primeiros dias de novembro de 1918.

Capítulo 18
A obra de um virtuose do piano

Até meados do século XIX, não surgiu, na Rússia, uma música culta com aspectos próprios. Deixando de lado a longa tradição da música popular — a imensa riqueza folclórica do povo russo —, as manifestações musicais tinham-se limitado, naquele país, às fomentadas pela aristocracia czarista, fortemente atraída pela cultura ocidental européia. Nos salões da nobreza russa só se ouviam óperas italianas e os exemplares mais convencionais das músicas alemã e francesa. Uma testemunha de exceção como Puchkine dá-nos uma boa prova disso quando, na sua obra *A Dama de Espadas* — depois convertida em ópera por Tchaikovski —, faz dizer a uma das personagens: «Que se passa aqui com tanto barulho? A condessa está furiosa... Não têm vergonha de dançar à russa? Fora, ordinários!» E, um pouco mais adiante, acrescenta: «Não podem divertir-se sem esquecerem as boas maneiras? As danças russas não são as mais adequadas para meninas.»

Todavia, a partir do século XIX, as elites russas haviam expressado um desejo crescente de recuperar os elementos da sua cultura própria, adormecida há muitos séculos. O movimento de reivindicação da identidade cultural russa mostrou os seus primeiros anseios por meio da literatura. À tarefa precursora de Puchkine e Gogol não tardou a juntar-se a de toda uma geração de escritores notáveis como Lermontof e Nekrassof, entre outros, até chegar ao período de maior plenitude da expressão literária russa, com nomes como Turguenief, Dostoievski e Tolstoi.

Os músicos russos não demoraram a fazer suas as aspirações de criar uma expressão genuína, aquilo a que poderíamos chamar uma «escola musical russa» enraizada nas essências da sua própria maneira de ser.

A primeira tentativa musical deveu-se a Glinka, com a surpreendente obra *A Vida pelo Czar* (1836), tentativa que viria a ser referendada, em 1856, com a ópera *Russalka*, de Dargomijski, que, após não poucas diligências junto das autoridades dos Teatros Imperiais, conseguiu, por fim, que fosse representada em 1860.

Em breve se viu que as aspirações dos novos músicos russos se tinham convertido numa atitude generalizada, cuja confirmação definitiva foi o aparecimento de um verdadeiro grupo de jovens compositores, o chamado «Grupo dos Cinco», de que faziam parte Cui, Mussorgski, Boródine, Rimski-Korsakof e Balakiref. A par destes, embora muito desligado deles, deu-se a conhecer no Conservatório de S. Petersburgo outro músico de enorme talento: Tchaikovski, que, embora espiritualmente perto da cultura francesa, nunca deixou de ser um autêntico músico russo. Numa fase seguinte, e depois de Tchaikovski, surgiram no panorama musical russo dois novos nomes: Scriábine, compositor de surpreendente originalidade, e Rachmaninof, que, durante o primeiro período da sua carreira, iria ser considerado, aliás com pouca propriedade, «discípulo de Tchaikovski», em virtude de ter freqüentado o Conservatório de Moscou, a cujo corpo de professores Tchaikovski pertencia.

À direita: aspecto de uma calma cidade russa. Tal como todos os compositores russos da sua época, Rachmaninof tentou exteriorizar, na sua música, o amor à sua terra. Embora o seu modo de o exprimir não tenha sido tão pictórico como o do Grupo dos Cinco, foi mais lírico e poético.

Arquivo Sistrel

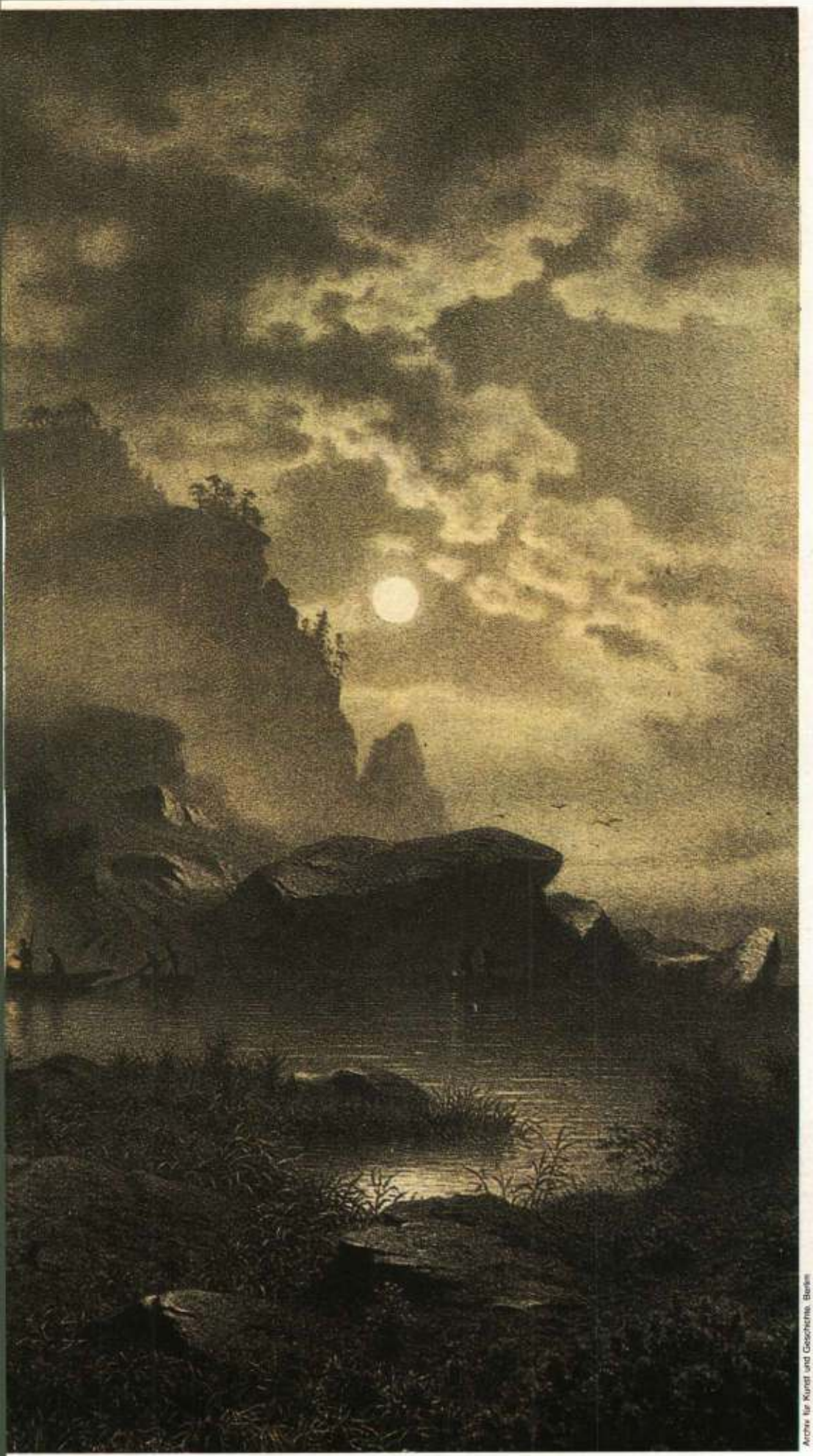
Mary Evans Picture Library

Em novembro de 1918, Rachmaninof chegou a Nova Iorque, algumas horas antes de ser assinado o armistício. Embora a recordação da sua terra o acompanhasse constantemente, a estada na América foi muito satisfatória. Desde a sua chegada, começou uma quase contínua digressão de concertos, a que chamaria, mais tarde, com um grande sentido de humor, perpetuum mobile. *Em cima: rua de Nova Iorque, em 1929.*

Instalado nos Estados Unidos, Rachmaninof teve praticamente tudo ao seu alcance, exceto a possibilidade de retornar à Rússia, o que despertou nele a permanente nostalgia de todos os exilados. Concentrou fundamentalmente o seu interesse na carreira de virtuose do piano, recusando, por duas vezes, convites para assumir a direção da Orquestra Sinfônica de Boston.

A título de curiosidade, mencionaremos a paixão irrefreável de Rachmaninof pelos automóveis, que o acompanhou toda a vida e pôde ser facilmente satisfeita no novo país de residência. A aquisição de um daqueles estranhos «bólides» dos princípios do século foi um dos luxos que se permitiu nos primeiros tempos da sua fama crescente no Novo Mundo.

Nesta fase da sua vida, Rachmaninof dividiu o tempo entre a América e a Europa. Adquiriu uma pequena propriedade em frente do lago de Lucerna, a que chamou «Senar», e onde compôs, em 1934, a hoje tão popular *Rapsódia sobre Um Tema de Paganini* para piano e orquestra. Nos Estados Unidos, residiu habitualmente na Califórnia, onde faleceu numa acolhedora moradia da colina de Beverly Hills, a 28 de março de 1943.



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Fabbri

Em cima: capa do concerto que Rachmaninof dedicou ao Dr. Dahl, em agradecimento pela cura das suas depressões. À esquerda: litografia de Jakobsen que descreve um anoitecer. Em 1887-1888, Rachmaninof dedicou três composições precoces ao tema do noturno.

Um «discípulo de Tchaikovski»?

A este contato, em certa medida ocasional, reforçado pelo vivo interesse de Tchaikovski por algumas obras estudantis do seu aluno — entre as quais se contava *Aleko* —, se deveu o fato de Rachmaninof ter sido considerado, durante bastante tempo, se não a «continuação», pelo menos a «conseqüência» de Tchaikovski.

Certos musicógrafos, impressionados pelo intenso tipismo que se desprende das obras dos membros do Grupo dos Cinco, não resistiram a apontar acentuados traços ocidentais nas obras dos dois, apesar do profundo caráter russo tanto de Tchaikovski como de Rachmaninof. O conjunto de afinidades atribuído, sem qualquer tipo de reparo por parte da crítica, ao estilo dos dois compositores é incrementado pela tendência, ainda hoje atuante, de os considerarem «românticos tardios», cujo cosmopolitismo se sobreporia à sua autenticidade russa. Aqueles que pensam assim, julgando que só a música dos compositores do Grupo dos Cinco é verdadeiramente russa, não admitem que, ainda que por contraste, também o lirismo quase exacerbado de Tchaikovski e Rachmaninof o seja. Em contrapartida, preferem dar demasiada importância às freqüentes «quebras de tensão» da sua música e à sua tendência mais

estrutural do que rapsódica: esses críticos não hesitam igualmente em abusar de termos tais como «pathos», «ênfase», «excessiva facilidade» e, até, «gosto discutível», ao julgarem os dois compositores. Talvez devessem recordar, como medida de precaução ao emitirem os seus juízos, que os próprios russos consideram os dois músicos tão russos como qualquer dos seus antecessores do Grupo dos Cinco.

Em contrapartida, seria mais justo observar que, ao longo da sua atividade criadora, Rachmaninof não pareceu sentir-se, como compositor, demasiado afetado pelos acontecimentos e avatares da sua vida. Com efeito, a sua música deve pouco à influência de paisagens, circunstâncias e fatos objetivamente vistos ou vividos durante as suas numerosas viagens; pelo contrário, a sua «mensagem» está muito enraizada numa força interior de grande poder emocional, o que acentua, sem dúvida, as suas semelhanças espirituais com Tchaikovski.

Essas circunstâncias determinaram, muito possivelmente, que o caráter da sua música se tivesse mantido praticamente invariável ao longo da existência, o que foi mais um motivo para os seus críticos verem reforçadas suas injustas apreciações. Fiel à sua estética, sincero na sua personalidade musical, Rachmaninof sentiu-se progressivamente defasado das tendências dos seus contemporâneos e, em conseqüência disso, seu trabalho como compositor foi diminuindo consideravelmente durante os últimos anos. Mas, se tivéssemos em conta as críticas dos seus detratores, a verdadeira tragédia, por assim dizer, de Rachmaninof seria um paradoxo, porque, como afirma o precioso testemunho de Viktor I. Serof, o abandono da criação por parte do compositor devia-se a que «a sua Rússia», a Rússia que tivera de abandonar, «já deixara de existir para ele e não se sentia capaz de viver sem ela».

Não é este o único testemunho que se pode evocar a esse respeito. Possuímos um outro, ainda mais comovedor, devido a Nikolai Medtne, um dos seus mais queridos condiscípulos de Moscou, exilado como ele: «Encontrei Rachmaninof na Itália, durante os anos 20, e perguntei-lhe por que não continuava a compor. Sorriu e, em resposta, limitou-se a perguntar-me, por sua vez: 'Como poderia compor sem melodia?' A melodia tinha desaparecido da sua vida e, enquanto não voltasse, não devia profanar a sua arte, nem tentaria forçar esse poder que considerava natural e espontâneo.» E Medtner conclui: «Rachmaninof era assim. É necessário ter muita coragem para se colocar perante o próprio Deus e perante o mundo e dizer: 'Só poderia escrever se ela voltasse!' Isso é que é verdadeira sinceridade; um grande homem... e um grande artista.»

Obras orquestrais

Rachmaninof tinha apenas 22 anos quando compôs a sua 1.ª sinfonia em ré menor, op. 13 (1895). Era a sua primeira incursão no campo da música sinfônica e a primeira obra de grande alcance destinada à orquestra que elaborara até então.

Para trás ficavam já algumas tentativas sérias de composição, correspondentes, na sua maioria, aos anos de estudante. O concerto n.º 1, de piano e orquestra, em fá sustenido menor, op. 1 (1890-1891), o ambicioso poema sinfônico *A Rocha*, op. 7 (1893), e o *Capricho sobre Temas Ciganos*, op. 12 (1892-1894) tinham sido as suas primeiras contribuições para a música orquestral. Juntamente com a ópera *Aleko*, diversas páginas para piano, entre elas o célebre prelúdio em dó sustenido menor do op. 3, algumas canções e outras peças de música de câmara, aquelas obras tinham-lhe conquistado uma fama precoce. Todavia, o insucesso da 1.ª sinfonia representou para o compositor uma séria decepção de que iria demorar a recompor-se. «Foi essa a hora mais angustiada da minha vida», diria mais tarde Rachmaninof, recordando a rejeição do público e da crítica no dia da estréia (1897). Carente de personalidade e de solidez técnica, a obra demonstrara que Rachmaninof não soubera obter a suficiente clareza de exposição e se perdera numa atmosfera de rebuscamento formal desprovida de verdadeiro sentido.

Tiveram de passar cinco anos de abatimento psíquico e de esterilidade criadora para que Rachmaninof recuperasse a confiança nas suas próprias possibilidades como compositor. O concerto n.º 2 de piano e orquestra, em dó menor, op. 18 (1900-1901), pôs um ponto final a estes longos anos de prostração e confirmou os auspícios promissores das suas obras de juventude.

Por muito que os puristas da forma sinfônica e os críticos pouco afetos à música de Rachmaninof sejam detratores constantes deste popular concerto, a obra revela-se sensacional desde os primeiros compassos, formados por uma sucessão de acordes do piano solista, que vão crescendo desde um pianíssimo quase inaudível até ao mais trovejante fortíssimo. Depois, as cordas e o clarinete encarregam-se de apresentar, *con passione*, o tema principal, uma ampla e espontânea melodia do mais nobre cunho, digna de figurar entre as páginas mais inspiradas e comovedoras de Rachmaninof. Seguidamente, a violeta anuncia o segundo tema, que é exposto integralmente pelo solista. Depois, o material é submetido a um desenvolvimento extenso, semeado de felizes surpresas pelo compositor. A seção culmina numa passagem grandiloqüente, no final da qual um *ritardando* prepara o terreno, à maneira do mais inesperado efeito teatral, para o reaparecimento do tema principal, cantado com todo o esplendor pelas cordas, enquanto o piano entoa, por sua vez, uma bela melodia em oitavas.

O segundo andamento, *adagio sostenuto*, é uma peça cheia de encanto. Nela, prevalece uma atmosfera de noturno chopiniano, que uma permanente cantilena quase de sonho acentua. Como é habitual em Rachmaninof, esse andamento está dividido em duas partes por meio de uma viva seção intermédia, à maneira de um breve *scherzo*, durante a qual o solista terá uma excelente ocasião para exibir o seu virtuosismo.

A gênese desta obra foi narrada pelo famoso crítico Sabanaief, com a autoridade de quem seguiu de perto as circunstâncias do caso. Conta que, ao ouvir uma melodia do seu fiel amigo e condiscípulo Nikita Morozof, Rachmaninof lhe disse, entusiasmado: «Eis um tema de que gostaria de ser o autor.» Morozof, que o admirava muito e que, depois, viria a ser o destinatário da maioria das cartas de Rachmaninof que os seus biógrafos podem consultar, respondeu-lhe prontamente: «Pois bem, se te agrada tanto, por que não o utilizas como se fosse teu?» A melodia de Morozof é o lírico tema que, enriquecido pelos arpejos do solista, se impõe durante o terceiro andamento a partir do brioso diálogo inicial —*allegro scherzando* — entre o solista e a orquestra. É, certamente, a este tema que o concerto deve uma boa parte da sua extraordinária popularidade.

Composta entre 1906 e 1907, a 2.ª sinfonia em mi menor, op. 27, demonstrou definitivamente que a recuperação do talento, evidenciado por Rachmaninof na criação anterior, como compositor de grandes obras para orquestra, não havia sido uma miragem.

Esta sinfonia é, inegavelmente, uma das suas produções mais perfeitas e aquela que o define mais claramente como um romântico «pessoalíssimo», de inequívoca extração russa, e um continuador não menos pessoal do legado sinfônico do seu admirado Tchaikovski. A música é densa mas, ao mesmo tempo, de absoluta transparência; contida e, simultaneamente, transbordante de lirismo.

O *allegro moderato* inicial, núcleo da obra, formaliza-se imediatamente numa memorável e extensa introdução de caráter lento e sombrio, cujo material temático alimentará uma grande parte do conjunto desta vasta sinfonia. O referido *allegro* estabelece as bases de uma forma sonata pouco convencional, cujo momento mais deslumbrante é o apaixonado desenvolvimento que precede a imaginativa coda.

Induzido talvez por alguns críticos, o compositor decidiu fazer cortes na obra, alguns deles bastante extensos, que perturbaram, sem dúvida, o desenvolvimento da sinfonia. Felizmente, nestes últimos anos, alguns maestros costumam restituir ao conjunto os fragmentos omitidos, dando,

assim, provas do melhor sentido musical.

Continuando na sua época de maior intensidade criadora, Rachmaninof deu a conhecer em 1909 outra das suas obras-primas, o concerto n.º 3 de piano e orquestra, em ré menor, op. 30, e também outro dos seus ambiciosos poemas sinfônicos, *A Ilha dos Mortos,* op. 29.

O título e o tema desta composição foram sugeridos ao autor pela contemplação de um quadro do pintor suíço Arnold Böcklin, muito apreciado no começo do século, e que representa um panorama desolado inspirado num mito da Grécia clássica: uma ilha solitária, circundada por fúnebres ciprestes, aonde se chega sulcando as águas do rio Estige, na simbólica barca de Caronte.

Disse-se que Rachmaninof teve oportunidade de ver este quadro pela primeira vez numa galeria de Dresden, mas o próprio compositor esclareceu que se tratava apenas de uma reprodução a preto e branco e que «só muito mais tarde pude contemplar a obra original, experimentando, então, uma certa decepção». De qualquer modo, o tema interessou vivamente a Rachmaninof, que pôs o melhor de si mesmo na transcrição sinfônica, conseguindo transmitir, com um raro poder de sugestão, a impressão que o quadro produzira nele, seguindo talvez os trilhos apontados pelos poemas sinfônicos de Richard Strauss. Além disso, em *A Ilha dos Mortos,* Rachmaninof soube traduzir conceitos cheios de novidade em matéria de forma e de expressão, ao manter sempre o clima dramático exigido pela obra, quer com tênues sonoridades, quer sugerindo com rara habilidade, no seu tratamento orquestral, o chapinhar da barca de Caronte ao deslizar sobre as águas. A obra, que encerra a primeira alusão ao tema do *Dies irae,* tão grato ao compositor, que o utilizou várias vezes ao longo da sua produção, consegue comunicar, mediante um conjunto de imagens sonoras, o mais impressionante e surpreendente panorama de desolação. Para o final do poema, a música extingue-se suavemente, como se a visão da barca e da sinistra ilha se fosse diluindo entre as sombras crepusculares. Se há uma música verdadeiramente programática, como Strauss pretendia, temo-la sem dúvida na «interpretação pictórica» levada a cabo por Rachmaninof, que dá uma idéia da sua paleta sombria.

Todavia, a sua obra capital deste período foi o concerto n.º 3 de piano e orquestra. Escrito na patética tonalidade de ré menor, tão adequada a exprimir a profunda melancolia cujos véus costumavam envolver a musa do compositor, este concerto é considerado pelos entendidos, aliás com toda a justiça, como a mais notável das suas obras para piano e orquestra. O gênio de Rachmaninof manifesta-se em todo o seu esplendor na instrumentação desta peça,

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Arquivo Salvat

Arnold Böcklin (1827-1901) pintou um quadro surpreendente intitulado A Ilha dos Mortos *(à esquerda), que iria inspirar a Rachmaninof um dos seus poemas sinfônicos. A música de* A Ilha dos Mortos *consegue transmitir a sombria desolação do panorama pictórico e mergulha na sua solidão e abandono.*

Em cima: página da partitura do concerto n.º 4. Rachmaninof tinha tomado apontamentos para este concerto quando ainda vivia na Rússia, mas não o terminou. Em 1926, acabou-o em Dresden. Ao mesmo tempo que este concerto, compôs três canções russas. Nas duas obras se nota a saudade da sua terra.

que é, talvez, a mais rica de todo o seu catálogo e suficientemente densa para pôr à prova, em mais de um passo, o caudal sonoro do virtuose que a interpretar. Os temas, igualmente ricos e de modo algum vulgares, foram trabalhados com excepcional destreza por Rachmaninof, dentro do seu *melos* característico.

Este concerto foi escrito em Dresden, com vista a ser estreado durante a primeira digressão do compositor pela América do Norte, o que aconteceu em Nova Iorque com a Orquestra Sinfônica desta cidade, a qual não tardaria a fundir-se com a Filarmônica, adotando o nome desta última. No dia da primeira audição, a orquestra foi dirigida por Walter Damrosch, mas, na segunda interpretação, que se realizou poucos dias depois, também em Nova Iorque, o diretor foi Gustav Mahler.

Data destas primeiras interpretações a tradição de eliminar certos trechos da obra, seguindo o exemplo do próprio Rachmaninof, que provavelmente a achava demasiado comprida. Em épocas mais recentes, alguns solistas e regentes decidiram restituir as partes suprimidas, com apreciáveis vantagens para a peça, tal como sucede com a 2.ª sinfonia.

Durante os longos anos de exílio, o trabalho criador do compositor foi mínimo, ao contrário da sua incessante carreira como intérprete. Não tendo nunca conseguido adaptar-se plenamente à América do Norte, o seu impulso de compositor esgotou-se, possivelmente devido à perda do mundo onde havia vivido os seus anos de aprendizagem e de ascensão criadora. «Existe um fardo que talvez a idade tenha posto sobre os meus ombros. Mais pesado do que nenhum outro, era-me desconhecido na juventude. Este fardo é não ter pátria. Tive de deixar a terra onde nasci, onde passei os meus anos de mocidade, onde lutei e sofri todas as dores que implica ter de abrir caminho e onde, finalmente, alcancei o êxito. Todo o mundo está aberto para mim e o êxito espera-me em todos os lugares. Só um permanece inacessível, e esse lugar é o meu próprio país: a Rússia», confessou a um jornalista.

Ao seu retraimento como compositor juntou-se, por outro lado, a sua incapacidade para aderir às correntes da música moderna. Quando a inspiração o levou a compor as escassas obras do período de exílio, foi para o reconduzir aos caminhos que já havia percorrido nas suas obras anteriores. Desde 1917, ano em que abandonou a Rússia, até 1943, ano da sua morte, só compôs quatro peças para orquestra: o concerto n.º 4 de piano e orquestra, em sol menor, op. 40 (1926), a *Rapsódia sobre Um Tema de Paganini,* op. 43 (1934), a 3.ª sinfonia em lá menor, op. 44 (1935-1936) e as *Danças Sinfônicas,* op. 45 (1940), a sua última criação.

O concerto n.º 4 é uma composição que Rachmaninof começara na Rússia, no

Faculdade de medicina, Paris/Arquivo Salvat

ano da partida e que só terminou nove anos mais tarde. A obra estreou-se em Filadélfia, sob a direção de Leopold Stokowsky, com um rotundo insucesso e a oposição da crítica. Numa carta ao seu amigo de juventude Nikolai Medtner, o compositor reconheceu o erro de ter dado uma desmedida participação à orquestra, que afogava o solista. Por isso, em 1941, reescreveu a obra por completo.

Entre estas quatro últimas obras, a que obteve maior celebridade é, sem dúvida, a *Rapsódia sobre Um Tema de Paganini*. Escrita em forma concertante para piano e orquestra, é formada por uma série de variações sobre o tema do capricho n.º 24 de Paganini, que Liszt, Schumann e Brahms já tinham tratado em diferentes obras para piano. Dentro de toda a produção de Rachmaninof, ela revela-se como uma das mais brilhantes e conseguidas, tanto no que se refere à orquestração como à sua capacidade para chegar de imediato ao ouvinte. Comparada com os concertos de piano e orquestra, dos quais é um perfeito colofão, talvez pudéssemos assinalar que a intensidade dramática é menor nela do que a que encontramos neles. Em compensação, Rachmaninof revela-se, nesta obra, como o pianista mais brilhante e pessoal dos seus diversos períodos. Ao ouvi-lo, é indubitável que se trata de uma música inequivocamente «sua» e, de um modo geral, em perfeita conexão com o mais exigente auditório. Nem Liszt nem Brahms, a quem a possibilidade de recriar à sua maneira este singular tema de Paganini tanto atraiu, conseguiram ultrapassar o empenho de Rachmaninof, cujo tratamento rapsódico é, ao mesmo tempo, imaginativo, brilhante e emotivo, segundo as conveniências. A famosa décima oitava variação é, inegavelmente, o momento culminante desta extensa partitura, que compreende a exposição do tema, vinte e uma variações e a reexposição final.

Embaixo: o genial violinista Niccolò Paganini, autor de uma série de caprichos, um dos quais inspirou Rachmaninof para compor, quando vivia na Villa Senar, em Lucerna, a sua célebre Rapsódia sobre Um Tema de Paganini.

Arquivo Salvat

Embora não sendo tão popular entre o público como a 2.ª sinfonia, a 3.ª ganhou, tal como o bom vinho, com os anos. Dividida em três andamentos, caracteriza-se, acima de tudo, pelo seu profundo sentimento eslavo, mais presente do que nunca na sua obra, por meio de numerosas frases de intenso lirismo. «Sombria, lírica, desafiante», afirmou muito acertadamente o crítico norte-americano Lawrence Gilmann na crônica que publicou no dia a seguir à estréia, «é uma das obras mais cabalmente representativas do gênero eslavo e, em particular, de Rachmaninof». Quatro compassos com a indicação de *lento* servem de pórtico ao primeiro andamento, a que se segue um processo ascendente das cordas que dura até o segundo tema ser anunciado pelos violoncelos, como uma espécie de paráfrase de um antigo motivo popular russo. No segundo andamento predomina o elemento lírico, que é interrompido, como de costume em Rachmaninof, por uma seção agitada à maneira de *scherzo*, cuja função parece ser a de um *intermezzo* antes do regresso ao lirismo inicial. O terceiro andamento é particularmente intenso e variado, com momentos em que alternam o sentimento lírico de raízes eslavas e fortes e enfáticas reafirmações de uma esperança voluntariosa.

As *Danças Sinfônicas* são formadas por três peças, a que Rachmaninof pensou chamar, respectivamente, «Manhã», «Meio-Dia» e «Entardecer», como uma alusão às fases essenciais da vida humana. Mas esta intenção foi abandonada, por fim, antes de o compositor ter concluído a obra, talvez porque esses títulos não lhe parecessem apropriados às ca-

Na página anterior: gravura de uma dança da morte. Rachmaninof compôs três Danças Fantásticas, *das quais a terceira pode ser considerada uma dança macabra. À direita: retrato de Rachmaninof, pintado em 1940 pelo pintor Chaliápine, filho do grande cantor russo, e, tal como seu pai, amigo íntimo do compositor.*

Novosti

racterísticas da música nem à forma que as danças acabaram por ter. A primeira é um *non allegro*, que exprime uma série de estados de alma em transformação; a segunda, um *andante* em tempo de valsa, com uma breve seção contrastante, o seu «mini-scherzo» habitual; na terceira, encontramo-nos, uma vez mais, perante um dos temas favoritos de Rachmaninof, o medieval *Dies irae*, razão pela qual poderia ser considerada como uma derradeira dança macabra, de interpretação dramática nada fácil.

Composições de piano

Tido como um dos grandes pianistas da sua época, Rachmaninof dedicou a este instrumento uma boa parte da sua produção, além das já mencionadas composições com piano e orquestra, em que o piano desempenha uma função primordial. Dominado por uma acentuada tendência para o virtuosismo, nunca se mostrou neste campo — como também não o fez nos restantes gêneros musicais que abordou — interessado na renovação da linguagem musical, tendo-se limitado a reelaborar vários aspectos introduzidos por outros inovadores.

As primeiras peças que Rachmaninof escreveu ascendem aos seus 14 anos. Foi precisamente o seu op. 3, composto em 1892, a obra que mais contribuiu para lhe abrir as portas da fama, quando ainda era estudante. Nesta coleção de cinco números, sobressai especialmente a presença do singular prelúdio em dó sustenido menor, a sua primeira composição a dar a volta ao mundo, como sinal da sua popularidade futura. Quando, certa vez, o seu biógrafo Viktor Serof lhe perguntou o que é que o tinha inspirado ao redigir esse prelúdio, uma vez que circulavam pelo mundo diversas versões sobre a gênese da peça, Rachmaninof limitou-se a responder, com o seu laconismo habitual: «Quarenta rublos. O meu editor tinha-me oferecido duzentos rublos por cinco peças breves para piano e esse prelúdio é uma delas.»

Em 1893, Rachmaninof escreveu a sua *Fantaisie-tableaux* (suíte n.º 1), op. 5, para dois pianos, constituída por vários andamentos cujas imagens musicais se inspiram em textos de diversos poetas, como, por exemplo, Byron.

Outra obra de piano composta na juventude é o op. 10 (1893-1894), que integra sete peças, algumas das quais foram revistas durante a estada na América, tal como outras do op. 3. Dada a sua popularidade, o próprio autor fez arranjos destas peças para órgão, acordeão, banjo, guitarra e, até, banda militar.

Nos seis *Momentos Musicais*, op. 16, escritos em 1896, o estilo pianístico de Rachmaninof evidencia uma acentuada evolução em relação às obras anteriores e apresenta vislumbres daquilo que viria a ser o seu piano em obras da maturidade; neste sentido, o op. 16 pressagia alguns dos treze prelúdios op. 32, compostos em 1910.

Logo que conseguiu reconquistar a confiança em si próprio, depois do malogro da sua 1.ª sinfonia, Rachmaninof recuperou também a sua inspiração pianística após algumas composições pouco felizes do período de abatimento. O início do ressurgimento dá-se com a suíte n.º 2, op. 17 (1900-1901), e as *Variações sobre Um Tema de Chopin*, op. 22 (1902-1903).

Mas o momento de plenitude de Rachmaninof na composição de obras de piano só é assinalado por duas criações em cuja elaboração o músico russo teve Chopin como mentor da sua inspiração: os dois prelúdios, op. 23 (1903), e os treze prelúdios, op. 32 (1910).

No conjunto, as duas coleções de prelúdios representam um dos monumentos do piano do nosso século. Escritas cada uma em sua tonalidade, seguindo o exemplo de Chopin, Rachmaninof mostrou nelas um completo domínio de sonoridades, timbres e técnicas. Embora tenha partido de uma concepção tradicional, soube extrair do piano a mais rica variedade de cores, ritmos e climas sonoros, demonstrando que era um grande intérprete e um profundo conhecedor do meio que utilizava. As suas concepções formais, cheias de novidade, e sua espantosa expressividade, aliadas a um singular sentido de improvisação, fazem destes prelúdios, especialmente do op. 32, mais complicado do ponto de vista harmônico e contrapontístico, um extraordinário desafio aos grandes intérpretes do piano.

Outras composições de piano correspondentes ao período de maturidade criadora de Rachmaninof são a sonata n.º 1, em ré menor, op. 28 (1907), a sonata n.º 2, em si bemol menor, op. 36 (1913), e as duas coleções de *Études-tableaux*, a primeira das quais, op. 33, composta em 1911, é formada por seis peças; a segunda, op. 39, foi escrita entre 1916 e 1917 e integra nove peças.

A obra que encerrou a produção pianística de Rachmaninof foram as *Variações sobre Um Tema de Corelli*, op. 42 (1931). O tema escolhido por Rachmaninof para motivo desta obra é a sonata n.º 12 de Corelli, em que este reelaborava uma composição de origem ibérica, a folia, segundo parece uma dança portuguesa do século XVI, bastante difundida em Espanha e que revela um claro parentesco com a chacoina e a passacalha. Para além de Corelli, esta forma musical foi também tratada por muitos outros músicos de diferentes épocas, entre os quais Farinelli, Lully, Pergolesi, Keiser, Johan Sebastian Bach, Cherubini, Grétry; mesmo em tempos mais recentes, inspirou uma bela peça para viola dedilhada ao mexicano Manuel Ponce. O primeiro tratamento culto da folia deveu-se a um músico burgalês do início do século XVI, Francisco Salinas.

O tratamento dispensado por Rachmaninof a esta antiga melodia foi particularmente feliz ao longo das vinte e cinco variações que compõem a sua última obra para piano solista, obra em que o compositor russo deu novamente provas de uma incrível capacidade inventiva, exibindo-se à vontade tanto no plano técnico da composição como no aproveitamento dos recursos do piano, cheios de colorido e virtuosismo. A simples célula temática em que se baseiam as variações é, em rigor, um mero intervalo que Rachmaninof submete a extraordinários e atrativos desenvolvimentos. Tanto o colorido como os espectaculares contrastes dinâmicos alcançam uma grande riqueza de matizes no decurso das diferentes variações, a que também não falta o toque pessoal de um *intermezzo* em forma de *cadenza*, cheio de acentuações «à cigana».

«Lieder» e obras corais

Embora a contribuição de Rachmaninof para a música coral represente uma parcela muito reduzida da sua produção total, merecem especial menção duas obras: o poema sinfônico para orquestra, coro e solistas, *Os Sinos*, op. 35 (1913), e a composição litúrgica para coro misto, *Serviço de Vésperas*, op. 37 (1915).

Baseado no poema homônimo de Edgar Allan Pöe, a composição de *Os Sinos* foi sugerida a Rachmaninof, segundo refere Viktor Serof, por uma carta anônima de alguém que assinava «Ré». O autor da carta era uma jovem admiradora, assídua ouvinte dos concertos dirigidos por Rachmaninof. Chamava-se Marietta Shaginian e era uma tímida estudante de violoncelo no Conservatório. O contato entre ambos manteve-se sobretudo por via epistolar e Rachmaninof só chegou a conhecer Marietta depois de uma indiscrição do professor dela lhe ter revelado o segredo.

O poema de Pöe divide-se em quatro partes e tanto Rachmaninof como o seu colaborador literário concordaram em adaptar a obra musical a essa estrutura. Quatro aspectos da existência humana — nascimento, casamento, terror e morte — são apresentados, respectivamente, por meio de sinos imaginários de prata, ouro, bronze e ferro, cujas diferentes sonoridades são cuidadosamente tratadas por Rachmaninof na orquestração da obra.

Os Sinos foi uma composição recebida com uma extraordinária ovação, quando da sua estréia. Todavia, uma segunda interpretação da obra, em 1931, embora muito concorrida e muito bem acolhida pelo público, foi atacada virulentamente pelo jornal *Pravda*. Tais ataques obedeciam, sem dúvida, a motivos políticos e determinaram o início de um longo período de boicote às obras de Rachmaninof na sua terra natal. Esta situação perdurou até algum tempo depois de ter terminado a Segunda Guerra Mundial.

Embora pouco conhecido do grande público, o *Serviço de Vésperas* é uma obra-prima tanto do repertório dos corais religiosos como da liturgia russa do século XX.

De grande extensão e de enorme dificuldade de execução, esta obra foi, no entanto, composta em apenas duas semanas. Segundo parece, Rachmaninof sentira-se fascinado pelas velhas melodias da igreja ortodoxa russa. Consciente da enorme dificuldade em conseguir combinar corretamente a música tradicional com os processos da moderna, não tardou a compreender que, se alguns números da obra deveriam ser escritos segundo os modelos dos cantos tradicionais, outras partes eram suscetíveis de ser tratadas com maior liberdade. De acordo com suas próprias palavras, «mantendo-nos dentro do espírito das antigas melodias da liturgia e mediante uma acertada falsificação do ritual, ficava assegurada uma sensação de unidade estilística».

Muito mais extensa é a contribuição de Rachmaninof no domínio da música vocal, domínio em que se revelou o verdadeiro criador do *lied* russo. Pouco estudados e quase desconhecidos do público, os *lieder* de Rachmaninof contêm algumas das páginas mais conseguidas de toda a sua produção. Pode dizer-se que a dedicação à composição de canções foi uma constante ao longo de toda a sua vida criadora: os seus primeiros *lieder* apareceram em 1890 e até 1916, ano em que publicou os últimos, consagrou-se de forma regular à redação de canções. A sua produção global ultrapassa o número de oitenta; embora tenha utilizado textos de poetas estrangeiros como Goethe, Heine e Shelley, a maior parte dos seus *lieder* inspira-se em trechos de escritores russos, entre eles Puchkine, Tolstoi, Lermontof e Tchekof. Musicalmente, os *lieder* de Rachmaninof apresentam numerosas afinidades temperamentais com o mundo poético, atormentado e profundamente dramático de Mussorgski. Além disso, a riqueza do piano acompanhante torna-os muitíssimo atraentes.

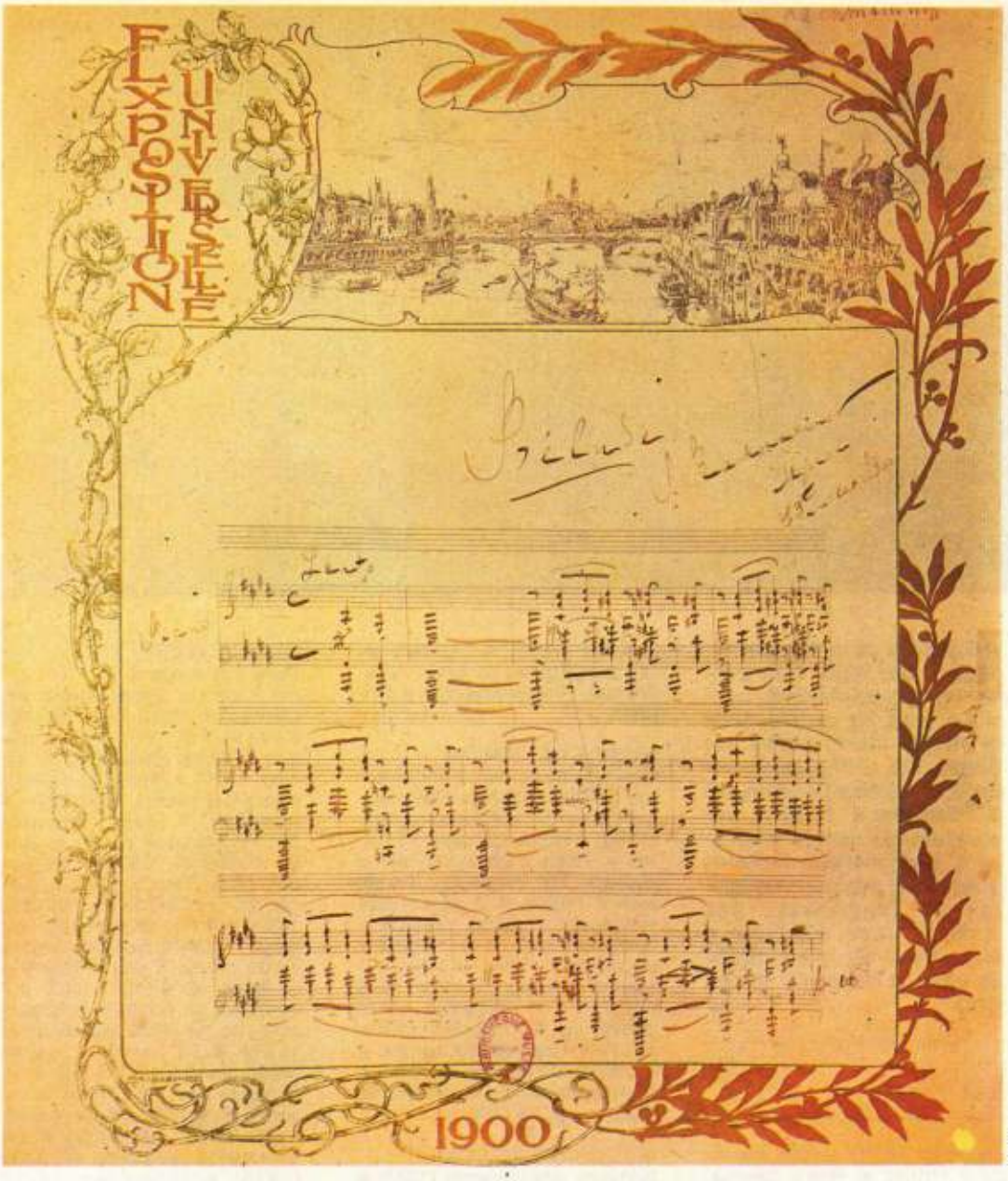
Apesar de não constituírem ciclos, os *lieder* de Rachmaninof estão, na sua maioria, agrupados em coleções: o op. 4 (1890-1893) é formado por seis canções; o op. 8 (1893), por seis; o op. 14 (1896), por doze; o op. 21, também por doze; o op. 26 (1906), por quinze; os belíssimos op. 34 (1912) reúnem quatorze composições, e o op. 38 (1916) é formado por seis.

Uma das canções do op. 34 é a celebérrima melodia sem palavras, que tem emocionado os públicos de todo o mundo, intitulada *Vocalizo*.

Obras para a cena

Nenhuma das três óperas que Rachmaninof terminou alcançou um lugar de relevo no repertório dos principais teatros de ópera do mundo. Não é difícil apontar as razões fundamentais para que tais óperas tenham sido relegadas: todas exibem sérias dificuldades de representação e em todas a qualidade dramática do libreto é mais do que medíocre. Apenas *Aleko*, a primeira composição neste gênero, é ainda cantada com uma certa freqüência na U. R. S. S. e esporadicamente num ou noutro país.

Ópera em um ato, baseada no poema de Puchkine *Os Ciganos*, *Aleko* dispõe de um libreto elaborado por Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, que depois seria um grande diretor teatral, professor de Meyerhold e criador, com Stanislavski, do teatro naturalista russo. Rachmaninof acabou de a compor em 1892 para a apresentar como



Fabbri

Fabbri

Em cima: capa da ópera Aleko, *estreada quando Rachmaninof ainda não tinha 20 anos. Esta estréia constituiu um grande êxito e valeu-lhe a admiração de Tchaikovski, que se afirmou deslumbrado com o talento do jovem compositor.*

À esquerda: página autógrafa do prelúdio em dó menor. Rachmaninof compôs nove dos seus dez primeiros prelúdios em Ivanovka, quando regressou da lua-de-mel. Neles, expôs as mais variadas técnicas e mostrou um domínio verdadeiramente espantoso do timbre e do som. Uns anos depois, em 1910, compôs com a mesma inspiração e força mais treze prelúdios.

trabalho prático nos exames finais do Conservatório.

Embora seja uma obra de aprendizagem e o próprio Rachmaninof a tenha minimizado nos últimos anos, esta breve ópera reúne os elementos suficientes para merecer ser ouvida e analisada em pormenor. Curiosamente, apesar de já nos primeiros anos do seu percurso musical Rachmaninof ter exprimido a sua devoção por Tchaikovski e a sua pouca simpatia pelos compositores da escola nacional russa, em *Aleko* podem encontrar-se traços que muito devem a Boródine e a Mussorgski e que brigam com a escolha das idéias programáticas inspiradoras do seu desenvolvimento e com a sua expressividade, aspectos estes que se orientam para uma manifesta emulação com o lirismo e Tchaikovski. Basta citar, como exemplo, o coro inicial de *Aleko* para demonstrar que Rachmaninof conhecia bem, e provavelmente admirava, certos trechos de *O Príncipe Igor*.

Ainda que seja verdade que *Aleko* careça de verdadeira consistência dramática, dá-nos, em contrapartida, definições apropriadas do caráter das personagens e da «cor local». O enredo da ópera é uma trágica história de amor e ciúme e o seu tema gira em torno de dois motivos principais: a paixão e o destino, ambos muitos próximos das preocupações mais enraizadas no espírito de Rachmaninof.

Composta entre 1903 e 1905, *O Cavaleiro Avarento,* op. 24, foi a ópera seguinte de Rachmaninof. Desenvolvida em três quadros e baseada na tragédia de Puchkine com o mesmo título, o argumento ajusta-se com bastante fidelidade ao tema original, que conta a história trágica de um velho cavaleiro consumido por uma irrefreável paixão pelo dinheiro, que o conduzirá a um fim lamentável. A segunda cena, pensada por Rachmaninof apenas em intenção de Chaliápine, a pedido de quem a ópera foi composta, é um longo monólogo do avarento, que chega a manifestar a esperança de regressar, depois de morto, ao seu esconderijo, para se transformar numa espécie de espírito guardião do seu inútil tesouro. A obra é, de fato, aquilo a que poderíamos chamar uma «ópera sinfônica», na qual se representa um drama psicológico ilustrado pela orquestra.

Em 1905, Rachmaninof terminou também *Francesca da Rimini,* op. 25, que seria a sua última ópera completa, visto que outros projetos em que, posteriormente, trabalhou ficaram inacabados.

A idéia de compor esta ópera, que é formada por dois quadros, um prólogo e um epílogo, correspondia ao desejo de Rachmaninof de escrever uma obra em que as personagens principais fossem dominadas e arrastadas por uma paixão irresistível. Na esperança de dispor de um bom libreto, Rachmaninof recorreu a Modesto Tchaikovski, irmão do grande compositor, que se baseou no canto v do «Inferno», uma das partes da *Divina Comédia,* de Dante. Infeliz-

Fábbri

A lenda de Francesca da Rimini inspirou mais de 20 óperas ao longo da história da música. Entre elas, conta-se a de Rachmaninof, estreada em janeiro de 1906.

mente, o libreto não ficou à altura das esperanças do compositor e, apesar de ser curta, a ópera tomou-lhe dois anos de difícil gestação. No entanto, a música é do melhor que Rachmaninof escreveu para a cena e as personagens são muito bem definidas, especialmente Lanciotto, que, na estréia, seria de novo interpretado por Chaliápine. O final da grande cena entre esta personagem e Francesca poderia ser comparado, sem desvantagem, a alguma das melhores passagens das grandes óperas de Tchaikovski. São também muito acertadas e sugestivas as intervenções do coro no prólogo e no epílogo. ■

Catálogo de obras

MÚSICA INSTRUMENTAL

Piano

3 noturnos: n.º 1, em fá sustenido menor; n.º 2, em fá maior; n.º 3, em dó menor (1887-1888) • 4 peças: romança, em fá sustenido menor; prelúdio, em mi menor; melodia, em mi maior; gavota, em ré maior (c. 1888) • 2 peças para 6 mãos: valsa, em lá maior (1890); romança, em lá maior (1891) • Prelúdio, em fá maior (1891), revisto em 1892 como prelúdio para violoncelo e piano • *Rapsódia Russa,* em mi menor, 2 pianos (1891) • *Morceaux de fantaisie,* 5 peças, op. 3 (1892) • Romança, em sol maior, piano a 4 mãos (1893) • *Fantaisie-tableaux* (suíte n.º 1), 2 pianos, op. 5 (1893) • *Morceaux de salon,* 7 peças, op. 10 (1893-1894) • 6 duos para piano a 4 mãos, op. 11 (1894) • 6 *Moments musicaux,* op. 16 (1896) • Improvisos (c. 1896) • *Morceau de fantaisie,* em sol menor (1899) • *Fughetta,* em fá maior (1899) • Suíte n.º 2, 2 pianos, op. 17 (1900-1901) • *Variações sobre Um Tema de Chopin,* op. 22 (1902-1903) • 10 prelúdios, op. 23 (1903), exceto n.º 5 (1901) • *Polca Italiana,* piano a 4 mãos (c. 1906) • Sonata n.º 1, em ré menor, op. 28 (1907) • 13 prelúdios, op. 32 (1910) • 6 *Études-tableaux,* op. 33 (1911) • Sonata n.º 2, em si bemol menor, op. 36 (1913, rev. 1931) • 9 *Études-tableaux,* op. 39 (1916-1917) • *Sketch Oriental* (1917) • Peça em ré menor (1917) • Fragmentos (1917) • *Cadenza* para a *Rapsódia Húngara n.º 2,* de Liszt (1919) • *Variações sobre Um Tema de Corelli,* op. 42 (1931).

Arranjos para piano

Tchaikovski: *Manfredo,* 4 mãos (1866, perdido); *A Bela Adormecida,* 4 mãos (1890) • Glazunof: sinfonia n.º 6, 4 mãos (1897) • Behr: *Lachtäubchen,* op. 303, publ. como polca VR (1911) • Bizet: *L'Arlésienne,* suíte n.º 1 (1922) • Schubert: *Wohin* (c. 1925) • Kreisler: *Liebsfreud* (1925); *Liebesleid* (1931) • Bach: Partita para violino em mi maior (1933) • Mendelssohn: *Sonho de Uma Noite de Verão: scherzo* (1933) • Também arranjos de obras de Smith, Mussorgski, Rimski-Korsakof e próprias.

MÚSICA DE CÂMARA

Quarteto de cordas, 2 andamentos apenas (1889) • Romança, em fá menor, violoncelo e piano (1890) • Romança, violino e piano • Peça para violoncelo e piano • *Trio élégiaque,* em sol menor (1892) • 2 peças para violoncelo e piano: prelúdio e dança oriental, op. 2 (1892) • 2 peças para violino e piano: romança e dança húngara, op. 6 (1893) • *Trio élégiaque,* em ré menor, op. 9 (1893, rev. 1907 e 1917) • Quarteto de cordas, 2 andamentos apenas (c. 1896) • Sonata em sol menor, violoncelo e piano op. 19 (1901).

MÚSICA ORQUESTRAL

Scherzo, em ré menor (1887) • Concerto de piano, em sol menor, apenas esboços (1889) • Concerto de piano n.º 1, em fá sustenido menor, op. 1 (1890-1891, rev. 1917) • Sinfonia em ré menor, apenas primeiro andamento (1891) • *Príncipe Rostislaf,* poema sinfônico segundo A. K. Tolstoi (1891) • *A Rocha,* poema sinfônico segundo Tchekof, op. 2 (1893) • *Capricho sobre Temas Ciganos,* op. 12 (1892-1894) • Sinfonia n.º 1, em ré menor, op. 13 (1895) • Concerto de piano n.º 2, em dó menor, op. 18 (1900-1901) • Sinfonia n.º 2, em mi menor, op. 27 (1906-1907) • *A Ilha dos Mortos,* poema sinfônico segundo Böcklin, op. 29 (1909) • Concerto de piano n.º 3, em ré menor, op. 30 (1909) • Concerto de piano n.º 4, em sol menor, op. 40 (1926, rev. 1941) • *Rapsódia sobre Um Tema de Paganini,* piano e orquestra, op. 43 (1934) • Sinfonia n.º 3, em lá menor, op. 44 (1935-1936, rev. 1938) • *Danças Sinfônicas,* op. 45 (1940).

MÚSICA VOCAL

Para voz e piano

Na Porta da Santa Morada (M. Lermontof, 1890) • *Não Te Direi Nada* (A. Fet, 1890) • 2 monólogos de *Boris Godunof* (N. Puchkine, 1890) • Monólogo de *Maskarad* (Lermontof, 1890-1891) • *Mazeppa,* 4 vozes, fragmento (N. Puchkine) • *C'était en avril* (E. Pailleron, 1891) • *Crepúsculo* (A. K. Tolstoi, 1891) • *Canção do Desiludido* (D. Rathaus, 1893) • *A Flor Murchou* (D. Rathaus, 1893) • *Recorda Aquela Tarde* (A. K. Tolstoi, 1893) • 6 canções, op. 4 (1890-1893) • 6 canções, op. 8 (1893) • 12 canções, op. 14 (1896, exceto n.º 1, 1894) • 12 canções, op. 21 (1902, exceto n.º 1, 1900) • 15 canções, op. 26 (1906) • 14 canções, op. 34 (1912, exceto n.º 7, 1910, rev. 1912) • *Do Evangelho segundo S. João* (1915) • 6 canções, op. 38 (1916).

Música coral

Deus meus, moteto a 6 vozes (1890) • 6 coros para vozes femininas ou infantis, op. 15 (1895-1896) • *Primavera,* cantata com barítono, coro e orquestra, op. 20 (1902) • *Liturgia de S. João Crisóstomo,* sem acompanhamento, op. 31 (1910) • *Os Sinos,* sinfonia coral com soprano, tenor, barítono, coros e orquestra, op. 35 (1913) • *Serviço de Vésperas,* sem acompanhamento, op. 37 (1915) • 3 canções russas, coros e orquestra, op. 41 (1826).

Óperas

Esmeralda, introdução e fragmentos em partitura para piano apenas (1888) • *Aleko* (V. Nemirovitch-Dantchenko, segundo Puchkine, 1893) • *O Cavaleiro Avarento,* op. 24 (segundo A. Puchkine, 1906) • *Francesca da Rimini,* op. 25 (M. Tchaikovski, segundo o «Inferno», da *Divina Comédia,* de Dante, 1906).

Capítulo 19

A música do Norte da Europa

Exceto a Dinamarca, país vinculado à sensibilidade francesa, os outros países escandinavos orientaram a sua produção musical segundo modelos que os compositores alemães havia adotado. No entanto, mais do que grupos de caráter nacionalista, surgiram personalidades que, se bem tenham recolhido elementos do folclore do país na sua obra, não chegaram a criar uma arte coletiva de características nacionais.

Dinamarca

País com uma grande facilidade de comunicações, a música culta teve amplo desenvolvimento na Dinamarca, o que dificultou a eclosão de um folclore original. A sua primeira grande figura nacional foi Dietrich Buxtehude (1637-1707), o músico mais importante da Europa do Norte na sua época.

Nos princípios do século XIX, apareceram duas figuras notáveis: Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842), chamado «o pai da romança dinamarquesa» e também autor de sinfonias e óperas, e Friedrich Kuhlau (1786-1832), criador original de obras destinadas ao piano e à flauta, ainda interpretadas atualmente. Na Dinamarca, recordam-no como autor da ópera *Elverhöj* («O Monte dos Elfos») (1828). O primeiro compositor que usou na sua obra elementos musicais extraídos de canções populares dinamarquesas e da mitologia nórdica foi Johan Peter Emilius Hartmann (1805-1900), autor dos bailados *Et Folkesagn* («Um Conto Popular») (1854), escrito em colaboração com Gade, *Valkyrin* («As Valquírias») (1861) e *Thrymskviden* («A Lenda de Thrym») (1868), de poderosa orquestração. Compôs também duas óperas, *Ravnen* («O Corvo») (1832) e *Liden Kirsten* («Pequena Cristina») (1846), ambas baseadas em libretos de Andersen. Hartmann foi o primeiro compositor dinamarquês que escreveu num estilo totalmente romântico.

Hans Christian Lumbye (1810-1874) foi um músico original, brilhante diretor musical do parque de atrações Tivoli da capital dinamarquesa desde a sua abertura, em 1843, até 1872. Compôs numerosas valsas, marchas, polcas e outras músicas de dança no estilo de Lanner e Johann Strauss, que ainda continuam a ser interpretadas nesse recinto nos nossos dias.

O compositor mais significativo dos últimos séculos, juntamente com Carl Nielsen, foi Niels Gade (1817-1890), cuja 1.ª sinfonia (1842) impressionou vivamente Mendelssohn, que o convidou a mudar-se para Leipzig em 1843. Aí, foi nomeado professor da célebre Gewandhaus. Quando Mendelssohn faleceu, em 1847, sucedeu-lhe à frente desta instituição como diretor principal. Mas a guerra entre a Prússia e a Dinamarca pela posse do ducado de Schleswig-Holstein obrigou Gade a regressar ao seu país em 1848. A influência de Mendelssohn sobre o jovem compositor fez que este orientasse a sua produção para formas mais clássicas. Neste aspecto, influenciou, graças às suas obras e aos seus lugares de diretor da Sociedade de Música de Copenhague e do Conservatório Real, toda a música dinamarquesa posterior. Gade é autor de oito sinfonias, sete aberturas e numerosas obras sinfônicas e corais, em que utilizou melodias tradicionais de um modo muito moderado, como, por exemplo, na cantata *Elverskud* («A Filha do Rei dos Elfos») (1853), sempre dentro de uma forma romântica.

No campo do *lied*, sobressai especialmente Peter Arnold Heise (1830-1879), também autor de uma das melhores composições do seu país destinadas à cena, *Drot og Marsk* («O Rei e o Marechal») (1877).

Outra figura notável foi Peter Erasmus Lange-Müler (1850-1926), compositor que se afastou progressivamente da linguagem romântica para penetrar nos caminhos de um impressionismo incipiente, sobretudo na sua música de cena *Der var engang* («Era Uma Vez») (1886). Nas suas obras, nota-se um grande desenvolvimento da música coral, na linha dos seus antecessores Hartmann e Heise.

No campo sinfônico, salienta-se Christian Frederik Emil Hornemann (1840-1906), cujas obras ainda se mantêm vivas no repertório do seu país. Hornemann teve uma influência decisiva na formação de Carl August Nielsen (1865-1931), a figura mais importante da música dinamarquesa da época moderna. A 1.ª sinfonia, em que trabalhou de 1892 até 1894, é uma obra de caráter experimental que, pela primeira vez neste gênero, começa numa tonalidade e acaba noutra. Nas restantes cinco sinfonias, encontram-se verdadeiras tensões cromáticas, que mostram que o seu autor se preocupou sempre em procurar uma maior liberdade tonal. Inclusive em alguns momentos coincidem a politonalidade e a atonalidade. Algumas das suas obras pianísticas, como a suíte, op. 45 e as *Três Peças*, op. 59, foram comparadas às de Schönberg.

A corrente nacionalista iniciada por Nielsen foi cultivada por Thorvald Aagaard (1877-1937), Oluf Ring (1884-1946) e, já em pleno século XX, por Otto Mortensen (1907). Outros músicos, como Julius Bechgaard

Retrato de Niels Gade. Este compositor dinamarquês sucedeu a Mendelssohn na direção da Gewandhaus de Leipzig.

Conservatorio San Pietro a Majella, Nápoles

Carl August Nielsen, uma das figuras mais importantes da música dinamarquesa, foi um dos compositores mais revolucionários da sua época.

Arxivo Salvat

Zefa

Na Suécia, como em muitos outros países, o sentimento nacionalista começou a aflorar entre os compositores do século XIX. A influência alemã era muito patente, mas isso não impediu que surgissem músicos de forte personalidade, que aprofundaram o estudo da música popular do seu próprio país. À esquerda: aspecto de uma festa campestre típica do folclore sueco.

Ole Bull era, nos meados do século XIX, o mais conhecido músico norueguês. Célebre violinista, percorreu toda a Europa e América. Em 1858, conheceu em casa dos Grieg o jovem Edvard e, admirado pela sua perícia ao piano, convenceu os pais deste a mandarem-no estudar no Conservatório de Leipzig. Embaixo: capa das Composições Preferidas, *de Ole Bull, com a fotografia deste compositor.*

(1843-1917), Hakon Börresen (1876-1954) e Rued Langgaard (1893-1952), seguiram a linha pós-romântica. Um trio formado por Jörgen Bentzon (1897-1951), Knudage Rüsager (1897) e Finn Höffding (1899) orientou a sua produção para a música francesa, Stravinsky e Hindemith. Por sua vez, Hermann D. Koppel (1908) incorporou na sua obra elementos rítmicos do *jazz* e os achados conseguidos neste campo por Stravinsky e Hindemith. A música dinamarquesa voltou a recuperar o sinfonismo que lhe fora legado por Nielsen graças às obras orquestrais de Vagn Holmboe (1909).

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Suécia

A Suécia teve de esperar até ao século XVIII para que aparecesse o seu primeiro compositor preeminente: Johan Helmich Roman (1694-1758). Durante a primeira metade do século XIX, o desenvolvimento da atividade musical concentrou-se em três cidades: Estocolmo, Gotemburgo e Malmö. O despertar da corrente nacionalista levou os compositores suecos a aprofundarem o conhecimento da música popular, que começou a ser publicada (*Svenska folkvisor*, 1814-1817). Quase cem anos mais tarde, apareceram Erik Gustav Geijer (1783-1847), autor de canções, obras corais e música de câmara, e Franz Berwald (1796-1868), músico de forte temperamento. Entre 1842 e 1845, Berwald compôs quatro sinfonias de instrumentação brilhante, mas nem estas obras nem os seus poemas sinfônicos, nem sequer os concertos, foram apreciados pelo público como mereciam. O seu contemporâneo Adolf Fredrick Lindblad (1801-1878) escreveu sinfonias, uma ópera, quartetos de cordas e canções. Nas gerações posteriores, sobressaem Wilhelm Ste-

nhammar (1871-1927), de forte influência pós-romântica; Hugo Alfvén (1872-1959), autor de cinco sinfonias e de seis óperas de linguagem inovadora, e Ture Rangström (1884-1947), que, ao contrário dos seus antecessores, se mostrou muito influenciado pelo impressionismo francês. Nos finais da segunda década do século XX, os compositores suecos entraram em contato com as mais recentes correntes européias, em especial com o neoclassicismo. Nesta época, destacaram-se Moses Pergament (1893-1977), Edwin Kallstenius (1881-1967) e Hilding Constantin Rosenberg (n. 1892). Outros músicos que também cultivaram a tendência neoclássica foram Dag Wirén (1905), Lars-Erik Vilner Larsson (1908) e Erland von Koch (1910); pelo contrário, Allan Pettersson (1911-1980) foi muito influenciado pelos exemplos de Mahler e de Tchaikovski.

Noruega

A música culta da Noruega surgiu com personalidade própria nos meados do século XIX e os seus primeiros exemplos foram uma tentativa de fundir numa única linguagem o nacionalismo com o romantismo alemão. Tal como noutros países, dedicou-se uma atenção particular à primitiva música popular, em especial à das danças. O repertório nacional norueguês revela um grande primitivismo e uma tradição oral continuada. O seu folclore é, seguramente, o mais refinado dos países do Norte; talvez por isso, os compositores procuraram rapidamente nele as fontes de inspiração. A primeira publicação foi a realizada por Jörgen Moe, a que se seguiu, uns anos mais tarde, a de Ludwig Mathias Lindemann (1812-1887), que editou uma extensa coleção de canções e danças, *Aeldre og nyere noske Fjeldmelodier* (1853-1867), e publicou uma série de canções das montanhas norueguesas, numa versão de piano.

Graças à atividade de Friedrich August Reissiger (1809-1883), alemão que dirigiu a orquestra de Cristiânia (actualmente Oslo), o intercâmbio com a música germânica intensificou-se e os compositores noruegueses começaram a ir estudar no Conservatório de Leipzig. Entre os músicos que se formaram nesta cidade, sobressaem Ole Bull (1810-1880), que compôs fantasias e caprichos com temas tradicionais, Rikard Nordraak (1842-1866), autor do hino nacional norueguês e de lindíssimas composições que revelaram a Grieg os tesouros da música popular do seu país, e Halfdan Kjerulf (1815-1868), que realizou, especialmente nas suas canções líricas e nas suas peças para piano, a melhor síntese entre a linguagem folclórica norueguesa e a expressão característica do romantismo. Anteriormente a estes, houve um músico que empregara já nas suas obras elementos extraídos do folclore: Waldemar Thrabe

O povo norueguês tem como característica musical própria o canto coral, de inflexões intensamente nostálgicas, talvez influenciado pela vocação marinheira dos seus homens. Embaixo: quadro de Kilian C. Zoll, que descreve uma cena cheia de candura na intimidade familiar de uma casa norueguesa.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

(1790-1828), em particular na obra de cena *Fjaeoldoeventyret* («Aventura na Montanha» (1824).

A personalidade que, juntament : com a de Grieg, dominou a música norueguesa durante as últimas décadas do século XIX, foi a de Johan Severin Svendsen (1840-1911), sobretudo com as *Rapsódias Norueguesas* (1872-1877), de orquestração extremamente potente.

Como reação a esta linha eminentemente nacionalista, apareceram compositores com uma concepção diferente: Johan Peter Selmer (1844-1910), que compôs poemas sinfônicos programáticos, e Gerard Rosenkrone Schjelderup (1859-1933) e Hjalmar Borgström (1864-1925), que se inspiraram na produção de Wagner. A obra de Christian Sinding (1856-1941) representou, para muitos, uma continuação da de Grieg, sem aprofundar a música autóctone. O impressionismo francês foi encarnado nas obras de Alf Hurum (1882-1972), enquanto as de Arvid Kleven (1899-1929) se mostram fortemente influenciadas pelo expressionismo germânico. Fartein Valen (1887-1952) foi um artista independente, que criou a sua própria linguagem atonal.

Por volta de 1925, a Noruega viveu um renascimento nacionalista, que se concretizou nas composições de Pauline Hall (1890-1969). Das novas gerações deve citar-se Knud Nysteid (1915) e Finn Mortensen (1922).

Finlândia

A música finlandesa desenvolveu-se sob a influência simultaneamente da música sueca e da russa, embora se tenha desviado progressivamente da órbita eslava para se aproximar dos seus vizinhos a oeste. A base da sua música é totalmente diferente da dos povos nórdicos de origem germânica. A sua produção épica é muito antiga — o *Kalevala* — e o seu material melódico, freqüentemente pentatônico, revela a sua origem asiática. No entanto, a escola nacional finlandesa começou, paradoxalmente, com um músico de origem alemã, Fredrik Pacius (1809-1891), à volta do qual se formou um círculo em que sobressaiu Martin Wegelius (1846-1906), fundador do primeiro conservatório de música do seu país e professor de Sibelius. Mas o primeiro compositor que utilizou, sistematicamente, nas suas obras os elementos autóctones foi Robert Kajanus (1856-1933), célebre diretor de orquestra. Outros músicos que cultivaram o nacionalismo foram Erkki Melartin (1857-1937) e Leeve Antti Madejota (1887-1947). Quase contemporâneo deste foi Selim Palmgren (1878-1951), diretor de orquestra que compôs cinco concertos de piano, de nítido sabor finlandês. Outra figura com interesse foi a de Ernest Pingoud (1888-1942), em cujas obras estão patentes certas características próprias do pós-romantismo. Os seus sucessores foram Uuno Klami (1900-1961), Erik Bergman (1911) e Tauno Martinnen (1912). O introdutor da música moderna na Finlândia foi Joonas Kokkonen (1932), de inspiração mística, que utilizou a técnica serial sem renunciar à tonalidade.

No seu conjunto, a música da Europa do Norte baseia-se num folclore simples e grave, de ritmos definidos, e viu-se muito influenciada pelo romantismo germânico e, mais tarde, pela escola francesa e o neoclassicismo de Stravinsky e de Hindemith. O resultado foi uma música luminosa e impregnada de simplicidade.

Perfil biográfico

Capítulo 20
Grieg, o grande romântico norueguês

Fiel ao seu empenho de forjar um destino que o transformaria no primeiro compositor da Noruega e lhe conferiria fama mundial, Edvard Grieg trabalhou sempre em condições penosas, devido à sua crônica falta de saúde e debilidade física. No entanto, noutros aspectos gozou de melhor fortuna. Para começar, teve a sorte de nascer num lugar ideal: a cidade de Bergen, em Hordaland, rincão de beleza inspiradora, situado entre o mar e as montanhas e centro de uma história rica, que viu crescer sua importância a partir dos prósperos tempos comerciais da constituição da Liga Hanseática. Bergen foi o berço de outras grandes personalidades norueguesas. Ali tinha nascido o grande dramaturgo norueguês do século XVIII, Ludvig Holberg, muitas vezes chamado o «Molière do Norte». Também aí viram a luz o pintor Johan Dahal, o poeta Johan Welhaven e o mundialmente famoso violinista Ole Bull, cuja relação pessoal com Grieg exerceria uma influência decisiva na carreira do compositor. Dois dos chefes políticos mais notáveis da Noruega moderna foram também naturais de Bergen: W. F. Christie, que, tal como Grieg, era descendente de escoceses e chegou a ser o primeiro presidente parlamentar do país depois de a Noruega ter conseguido tornar-se independente da Dinamarca, em 1814, e Christian Michelsen, que, quase cem anos mais tarde, e com grande satisfação de Grieg, foi nomeado primeiro-ministro da Noruega, quando, finalmente, esta se separou da Suécia, em 1905.

O meio familiar

O ambiente familiar foi favorável ao compositor. O pai gozava de um sólido prestígio social, cimentado pelo êxito das suas empresas mercantis e acrescentado pela sua condição de cônsul inglês na cidade. Desde o século XVIII, antepassados seus, escoceses, tinham adquirido propriedades em Bergen, atraídos pelo próspero comércio da pesca. O sobrenome Grieg, atualmente assaz comum na Noruega, não é senão uma alteração literal de outro muito freqüente na Escócia, Greig.

Tanto o avô como o pai do compositor casaram com mulheres possuidoras de dotes musicais; a mãe de Edvard, cujo nome de solteira era Gesine Judith Hagerup, foi uma pianista cujas interpretações ofereciam algo mais do que uma técnica simplesmente cuidada e gozava também de certa reputação como escritora, duplo talento que soube transmitir ao quarto filho, Edvard, nascido em 15 de junho de 1843. Este recebeu da mãe as primeiras lições de piano e uma introdução à música baseada na obra de compositores tão clássicos como

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Em cima: vista de Bergen, cidade norueguesa onde nasceu, em 1843, Edvard Grieg. Bergen foi uma colônia florescente da Liga Hanseática até 1763. Em 1790, proibiu-se a imigração de estrangeiros, mas isso não foi obstáculo para que a cidade conservasse a primazia comercial na Noruega durante todo o século XIX.

À direita: retratos dos pais de Grieg. Este viveu com a família num intenso ambiente musical, pois a mãe, sobretudo, tinha grandes dotes de cantora e pianista e organizava com freqüência em sua casa serões musicais onde o pequeno Edvard cedo se interessou pela obra dos compositores clássicos.

167

The Bettmann Archive, Inc.

Em cima: fotografia que mostra Edvard Grieg com 20 anos de idade, segurando, na mão direita, o diploma obtido no Conservatório de Leipzig. À direita: vista do interior da sala de concertos deste estabelecimento, fundado no ano do nascimento de Grieg.

Mozart, Beethoven, Weber e Chopin. Foi igualmente ela que o animou nas suas primeiras tentativas de compor. Pelo contrário, os professores e companheiros da escola mostravam-se menos compreensivos para com os gostos musicais de Grieg, que consideravam insólitos; as cruéis zombarias que teve de suportar freqüentemente por causa disso tornaram uma verdadeira libertação para o rapaz o termo dos estudos primários, aos 14 anos.

Por esta altura, a família Grieg residia numa bonita casa de campo — situada a umas quantas milhas de Bergen — que Gesine herdara. Em Valestrau, numa quinta vizinha, vivia retirado o conhecido violinista Ole Bull. Como amigo dos Grieg, foi convidado a dar a sua opinião sobre a futura educação de Edvard e, depois de o ter ouvido interpretar algumas composições, Bull não hesitou em indicar o novo Conservatório de Leipzig, fundado por Mendelssohn no ano do nascimento de Edvard, como a instituição mais apropriada para favorecer as suas promissoras faculdades.

Envergando ainda as roupas de estudante e cheio de sonhos e ilusões, Edvard foi estudar piano e composição no Conservatório de Leipzig, onde ainda era objeto de devoção a gloriosa e recente memória de Mendelssohn e Schumann e aonde acorriam muitos dos maiores talentos musicais da Europa. Durante a sua permanência neste Conservatório, Grieg considerou pouco imaginativa grande parte dos ensinamentos ministrados e ditatorial o regime seguido, mas cedo aprendeu a afirmar a sua personalidade e três dos seus professores mereceram a sua admiração: Hauptmann, Moschelles e Wenzel.

Este último fora amigo de Schumann e converter-se-ia no destinatário da primeira obra publicada por Grieg. O fato de, uns anos mais tarde, Grieg falar com amargura da sua estada no Conservatório de Leipzig, talvez se deva a que as suas recordações estivessem

influenciadas pela doença que o obrigou a interromper os estudos durante vários meses e lhe deixou lesões pulmonares permanentes. De qualquer modo, Grieg abandonou Leipzig acompanhado pelo reconhecimento mais favorável dos professores, um dos quais o definiu como «um pianista notável [...] e um dos melhores alunos, tanto nos aspectos teóricos da composição como nos práticos». O certo é que o jovem norueguês regressou à Escandinávia transbordante de ilusões e com uma pasta cheia de composições aprovadas, que incluíam um livro de peças de piano com títulos alemães e um caderno de canções baseadas também em textos alemães.

O contato com as idéias românticas

Por aquela altura, a população norueguesa era ainda reduzida e a vida cultural do país estava em embrião. As possibilidades de seguir uma carreira profissional de músico eram muito reduzidas, não só em Bergen mas também em Cristiânia (hoje Oslo). Grieg tentou dar concertos e recitais no seu país, mas, como era de prever, durante os dois ou três anos seguintes passou a maior parte do tempo em Copenhague, cidade então considerada como foco das atividades literárias e artísticas, tanto para os dinamarqueses como para os noruegueses. Nessa época, até um fervoroso patriota norueguês como Björnson chegou a escrever a Henrik Ibsen: «Agarra-te à Dinamarca... A Dinamarca, para nós, significa cultura.» Entre as figuras preeminentes da vida musical de Copenhague havia dois compositores que atingiram uma idade avançada: Johan Peter Emilius Hartmann — autor de música coral e de cena, de inspiração romântica, baseada em temas extraídos de sagas e lendas nórdicas — e Niels Gade — que fora colega de Mendelssohn em Leipzig e que, embora se tivesse embebido da atmosfera dominante do romantismo dinamarquês, tinha do mesmo uma idéia moderada devido à sua lealdade pelas tradições clássicas alemãs. Foi Gade quem incitou Grieg a não se contentar em escrever obras de pouca envergadura, induzindo-o a expressar-se através de formas mais extensas e nobres, como a sinfonia, a sonata, o concerto e o quarteto de cordas. Considerando a natureza do talento de Grieg, esta recomendação foi, sem dúvida, precipitada e levou o compositor a viver, durante muito tempo, obcecado pelo pensamento de que devia alargar mais as suas idéias a fim de voarem mais alto.

Contudo, durante sua estada na Dinamarca, contatou com outros artistas mais jovens que orientaram o seu pensamento numa direção muito diferente. Um deles foi Rikard Nordraak, compatriota entusiasta e primo do escritor Björnstjerne Björnson. Nordraak, hoje recordado sobretudo como o autor do hino nacional norue-

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Fabbri

Em cima: retrato de Rikard Nordraak, autor da música do hino nacional norueguês e grande amigo de Grieg. Nordraak morreu aos 23 anos e foi em sua memória que Grieg compôs a Marcha Fúnebre.

À esquerda: uma vista de Copenhague em 1900, com o Teatro Real ao fundo. Grieg passou longas temporadas nesta cidade, que naquele tempo era ponto de reunião de escritores, músicos e artistas não só dinamarqueses mas também de outros países escandinavos.

Roger Viollet

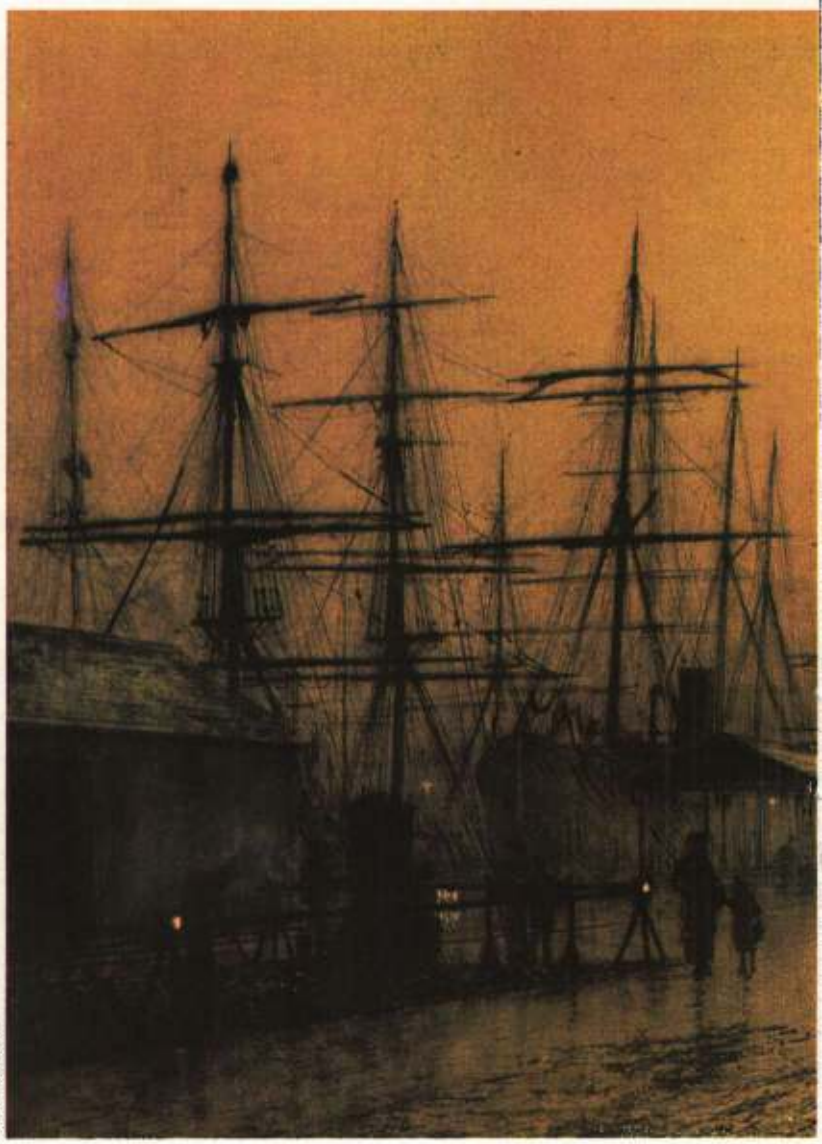
Em cima: retrato do casal Grieg. Edvard e Nina Hagerup casaram-se em 1867. Apesar das muitas dificuldades dos primeiros anos, Grieg compôs obras que mais tarde gozariam de enorme aceitação popular.

Mary Evans Picture Library

À direita: retrato de Henrik Ibsen, autor de Peer Gynt, *obra de teatro que Grieg musicou. A obra foi estreada em Oslo, em 1876, com tanto êxito que fez de Grieg um compositor conhecido em todo o mundo.*

guês *Sim, Amamos Esta Terra,* atuou como uma espécie de catalisador dos sentimentos artísticos de Grieg, animando-o na sua decisão, cada vez mais firme, de dedicar seu talento ao espírito nascente da regenerada Noruega. Nordraak morreu com apenas 23 anos, legando a Grieg a profunda decisão de prosseguir devotadamente a causa nacional defendida pelo falecido amigo. Ao fim de um ano, a dor pela perda do amigo foi aliviada pelo início de uma união feliz e duradoura: Edvard casou com Nina Hagerup, que era sua parente afastada. Nascida também em Bergen, Nina passara a maior parte da sua vida na Dinamarca. Tinha uma voz cheia de encanto e uma grande perspicácia interpretativa e soube inspirar o compositor até o transformar no mais importante autor escandinavo de canções.

Depois do casamento, realizado em 1867, o jovem casal instalou-se em Cristiânia, onde Grieg procurava ganhar a vida como professor particular e como diretor de uma sociedade coral. Não abandonou por isso a composição, como demonstra o fato de uma boa parte das obras que compôs nessa época se terem imposto como as mais populares: o primeiro dos dez cadernos de *Peças Líricas,* para piano, e o concerto de piano em lá menor, obra perenemente fresca, escrita em 1868 durante umas férias gozadas na Dinamarca. A perda da única filha do casal Grieg, Alexandra, quando ainda era uma criança, e as preocupações e frustrações resultantes da obrigação de dar aulas e concertos em Cristiânia foram outras tantas provas que o casal teve de superar, suavizadas, no entanto, pelos estímulos que recebeu inesperadamente. O gigante do século XIX, o generoso Franz Liszt, a cujas mãos chegara uma das composições de Grieg, escreveu-lhe, convidando-o a visitá-lo em Roma. Quando, em 1870, se deu o encontro entre os dois músicos, Liszt tocou, sem conhecimento prévio das partituras, a sonata n.º 2, de violino e piano, e o concer-



Snark International

to de piano de Grieg, mostrando-se intensamente comovido perante o vigoroso sentimento nacionalista que se desprendia das duas peças. Vindo de Franz Liszt, semelhante elogio não podia ser ignorado por muito tempo nos meios musicais do mundo; daí, que Grieg não tardasse a começar a figurar na primeira fila dos músicos em ascensão tanto no seu país como no estrangeiro.

O reconhecimento internacional

A reputação de Grieg aumentou grandemente devido à sua associação artística com os dois grandes escritores noruegueses desse tempo, Björnson e Ibsen. O primeiro já tinha contado com a colaboração de Rikard Nordraak, que compusera a música para os seus dramas e canções líricas, e também com a de outro compositor norueguês, Halfdan Kjerulf, de quem ainda se recordam as canções de um delicado colorido e as composições corais. Mas Nordraak faleceu em 1866 e Kjerulf em 1868, razão pela qual Björnson teve de recorrer repetidamente a Grieg, para que colaborasse na composição de canções líricas, coros e cantatas e, ocasionalmente, escrevesse partituras para as suas obras de teatro. Os dois artistas estudaram inclusive a possibilidade de elaborarem uma ópera baseada na figura do herói nacional Olaf Trygvason, projeto que não se chegou a materializar. Um dos motivos que o impediram foi a oferta feita a Grieg de uma encomenda ainda mais urgente: Henrik Ibsen, cuja obra-prima *Peer Gynt* fora originalmente pensada como um drama para ser lido e não representado, decidiu transformá-la numa peça de teatro em cinco atos, com a incorporação de prelúdios, entreatos, danças, canções e alguns números corais.

O êxito da música de *Peer Gynt*, obra estreada em 1876, significou para o compositor, que então tinha 33 anos, o salto para a fama internacional. Anteriormente, a sua importância já tinha sido reconhecida quando lhe fora outorgada a Ordem de Santo Olaf, à qual não tardaria a juntar-se um prêmio mais grato ainda: o governo concedeu a Grieg uma pensão que lhe permitiu deixar, em parte, os penosos trabalhos que até aí se vira

A partir de 1876, Edvard Grieg e a mulher visitaram com freqüência quase todas as cidades européias. Grieg conseguiu, tanto na sua atividade de pianista como na de regente, fazer as delícias de uma Europa que então vivia despreocupadamente, e transformou-se num autêntico mito. Embaixo: aspecto do cais da cidade de Liverpool, segundo a visão pictórica de John Atkinson Grinshaw.

obrigado a aceitar em Cristiânia. Dispunha, assim, de mais tempo livre, que passava nos refúgios tranqüilos da montanha, onde a inspiração lhe afluía mais facilmente, nas bonitas paragens de Hardanger, onde escreveu várias das suas obras mais belas. Entre elas, deve mencionar-se o quarteto de cordas, o álbum para vozes masculinas e algumas das canções que escreveu sobre poemas de Vinje.

Apesar da sua frágil saúde, Grieg realizou grandes viagens. Durante algumas delas, assistiu às primeiras representações de *O Anel do Nibelungo* em Bayreuth, em 1876; dali enviou para um jornal de Bergen uma série de críticas fascinantes sobre os referidos espetáculos. As digressões de concertos, que efetuava habitualmente na companhia de Nina, tornaram-se cada vez mais dilatadas. Entre os vários países que Grieg visitou — alguns, mais de uma vez — figuram a Alemanha, Áustria, França, Holanda, Suécia e Inglaterra. Grieg sentia uma especial admiração pela técnica interpretativa das orquestras inglesas, embora temesse o tempo imprevisível naquele país e o incomodassem as cidades contaminadas pela fumaça, como Manchester e Birmingham. Durante as temporadas de liberdade de que dispunham entre um concerto e outro, os Grieg desfrutavam da casa que tinham construído nos arredores de Bergen, em Troldhaugen («Colina dos Trolls»), nome que faz referência a uma espécie de ogres da mitologia escandinava. Nos nossos dias, Troldhaugen transformou-se num lugar de peregrinação para todos os admiradores de Grieg.

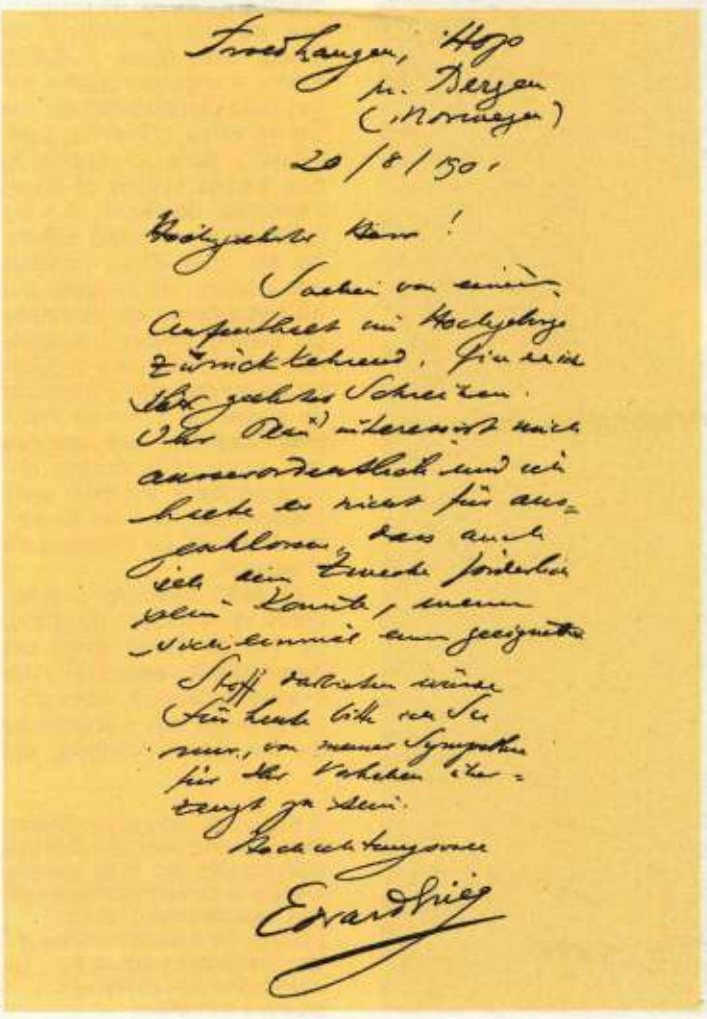
Tendo ascendido aos últimos degraus da fama, não faltaram a Grieg sequer os favores da realeza: foram seus admiradores os monarcas escandinavos, o rei Eduardo VII da Inglaterra, que tinha o desconcertante hábito de falar durante as representações musicais, e o *kaiser* Guilherme II da Alemanha, que era dotado de melhor critério para a música e promoveu um concerto, integrado por uma seleção de trechos do *Peer Gynt*, a bordo do seu iate, durante um cruzeiro realizado por águas norueguesas, com o compositor sentado ao seu lado. Só em França, e durante algum tempo, Grieg não foi alvo dos favores do público, e isso deveu-se, sem dúvida, ao protesto formal que o compositor fez contra o tratamento dispensado à vítima propiciatória do momento, o judeu Dreyfus.

No seu país, Grieg viu-se envolvido numa polêmica de outro gênero, quando participou de uma maneira importante no primeiro festival norueguês, celebrado em Bergen, em 1898. Resolvido a transformar o acontecimento numa ocasião para ampliar os horizontes das manifestações musicais na Noruega e atacar o pseudopatriotismo e o provincianismo, convidou uma orquestra de primeira categoria — a do Concertgebouw de Amsterdam, dirigida por Willem Mengelberg —, dando-lhe um lugar principal nos programas. Tal decisão provocou ruidosos protestos entre os membros mais timoratos do *establishment* musical norueguês, mas a resolução e o entusiasmo de Grieg não conheciam limites e o festival acabou por ser um grande êxito.

À direita: fotografia de Edvard Grieg (o primeiro, à esquerda) com a mulher e amigos, o pianista Grainger (ao centro) e Röntgen (à direita). Esta cena tranqüila no jardim da casa de Troldhaugen, em 1907, em que o compositor e os amigos fazem planos conjuntos para o futuro, não pressagiava que um mês mais tarde esses planos viriam a desfazer-se, devido à morte do músico em Bergen.

Grieg comprou uma casa em Troldhaugen, perto de Bergen, assim que se libertou das necessidades econômicas que tivera e que se resolveram graças ao vantajoso acordo estabelecido com a casa editora Peters, de Leipzig. Nessa casa de campo, Grieg passou longas temporadas dedicado à composição. À esquerda: vista do exterior da referida casa.
Embaixo: carta autografada de Grieg, escrita do seu retiro de Troldhaugen.

Mary Evans Picture Library



Lilleborn

Mesmo nos momentos de maior glória, a composição de canções continuou a constituir o núcleo do trabalho de Grieg. A descoberta da obra do poeta de origem camponesa Aasmund Olafsson Vinje motivara a criação de duas das suas melhores séries de canções; na década de 90, encontrou novas fontes de inspiração em escritores como Arne Garborg e Vilhelm Krag. Neste período da sua vida, aprofundou o conhecimento da música folclórica e estabeleceu um contato mais direto com a música popular norueguesa, até então só usada por ele como fonte de inspiração, graças às magníficas coleções reunidas por Ludvig M. Lindeman.

Em 1905, quando tinha já 65 anos, Grieg viveu os angustiantes dias em que a tensão política entre a Noruega e a Suécia alcançou o seu ponto mais alto à volta do debate sobre a separação dos dois reinos. Felizmente, a assinatura de um tratado pacífico resolveu a questão e Grieg teve a felicidade de acabar os seus dias como cidadão de um Estado norueguês plenamente independente. Só lhe restavam dois anos de vida, mas os *Quatro Salmos* — a sua última composição — apresentam-no na total posse do seu poder criador.

Estava prestes a empreender outra viagem a Inglaterra, para dirigir em Leeds o seu concerto de piano, com Percy Grainger como solista, quando adoeceu e faleceu no hospital de Bergen, na madrugada do dia 4 de setembro de 1907. Poucos dias depois, umas quarenta ou cinqüenta mil pessoas assistiram à passagem do funeral, enquanto uma orquestra interpretava a *Marcha Fúnebre* que Grieg compusera, quarenta e um anos atrás, em memória do seu amigo Rikard Nordraak. □

Capítulo 21

Um miniaturista do som

Num artigo de jornal que escreveu, quase no final da vida, com o título «O meu primeiro êxito», Grieg recordava como descobrira a magia especial da harmonia. Contava apenas 5 anos de idade e ainda não tivera aulas de piano mas já se divertia sentando-se em frente do teclado do instrumento e premindo duas ou mais teclas ao mesmo tempo. Duas teclas produziam um agradável intervalo de terceira; três, um acorde; usando as duas mãos, descobriu que podia obter um acorde de sétima e, finalmente, um raro acorde de nona, combinação que lhe causava uma particular alegria, embora, é claro, não pudesse explicar em termos técnicos a descoberta que fizera. Com estas experiências auditivas, obteve pela primeira vez aquele prazer de combinar toda a espécie de notas que iria constituir o interesse de toda a sua vida. Tal como confessou ao seu biógrafo americano, Henry T. Finck, o reino das harmonias foi sempre, para ele, um mundo de sonho, mundo que se tornou mais deslumbrante à medida que começou a dar-se conta de quão estreita era a relação entre a sua linguagem pessoal e a da música folclórica do seu país.

Obras maiores

Agora podemos compreender como o deleite de Grieg no colorido harmônico tendeu para o converter num miniaturista da pintura de sons. Na sua maioria, as suas composições mais características, em especial as peças para piano e as canções, são obras muito breves, cuja duração não excede, em geral, uma ou duas páginas, mas constituem processos extremamente elaborados de artesanato e estão pejadas de pormenores expressivos.

Só excepcionalmente, como no concerto de piano em lá menor, op. 16, Grieg se entregou a um trabalho de envergadura, cingindo-se às formas clássicas de maior importância, a que os seus professores de Leipzig tinham dado tanto ênfase e cujo culto o seu mentor dinamarquês Niels Gade lhe havia recomendado com tanta insistência. Mas, apesar de Grieg ter encontrado a sua melhor forma de expressão na miniatura, as suas obras de maior alcance não são de modo algum desdenháveis: é verdade que repudiou a sinfonia em dó menor, composta aos 21 anos, escrevendo no manuscrito «não deve ser nunca interpretada», mas não é menos verdade que se arrependeu desse fato, a ponto de retirar as duas seções centrais e as transformar numa peça de piano a quatro mãos. Tiveram melhor sorte outras obras suas de uma certa duração. É esse o caso da sonata de piano, em mi menor, op. 7, que, após um período de esquecimento, volta hoje a recuperar os favores do público, por se comprovar a força do seu nervo nórdico. Esta sonata deve algo a Gade e a Hartmann. Os instrumentistas de cordas aceitam também com agrado no seu repertório as três sonatas de violino, op. 8, 13 e 45, e a eloqüente sonata de violoncelo e piano, op. 36. Por outro lado, o quarteto de cordas em sol menor, op. 27, devido à sua forma cíclica, exerce um fascínio especial sobre os musicólogos; essa obra não só se distingue pelos inconfundíveis rasgos harmônicos e melódicos de Grieg, mas, ao que parece, serviu de modelo ao único quarteto de cordas, também em sol menor, escrito por um compositor de tipo muito diferente: Claude Debussy.

Curiosamente, Debussy nunca perdeu uma ocasião para denegrir Grieg, atitude muito diferente da de outro músico francês igualmente muito célebre, Maurice Ravel, que manifestou abertamente a sua admiração pela música do compositor norueguês. São várias as obras de Ravel que parecem dever alguma coisa às de Grieg, que, embora mais velho, era seu contemporâneo. A popular peça de piano de Ravel, *Pavana para Uma Infanta Defunta*, com a sua grave solenidade modal, parece contemplar, trinta anos mais tarde, a *Marcha Fúnebre* que Grieg escrevera em memória de Rikard Nordraak, obra cujos contornos melódicos e colorido harmônico são extraordinariamente avançados para o seu tempo. Da mesma maneira, as pungentes valsas-caprichos de Grieg, para piano a quatro mãos, e algumas outras peças para piano solista em estilo de valsa, podem ter contribuído para a concepção das *Valses nobles et sentimentales*, de Ravel. A suite *Holberg*, para piano solista, op. 40, que Grieg compôs por ocasião do bicentenário do nascimento do dramaturgo Ludvig Holberg, arranjada, mais tarde, para orquestra de cordas, traz à memória as suítes de cravo de François Couperin; mas, por sua vez, trinta anos depois, encontraríamos também uma continuação na suíte de piano de Ravel *Le tombeau de Couperin*.

O êxito imediato e duradouro do concerto de piano, op. 16, de Grieg exige um comentário especial. Um exame superficial desta obra poderia dar-nos a impressão de ter sido modelada, até

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

À esquerda: retrato de Edvard Grieg, pintado por Erik Theodor Werenskjöld, em 1892, quando o compositor estava no auge da sua popularidade. Foi um período de trabalho intenso e de constantes viagens e digressões por todas as cidades européias.

Giraudon

Em cima: interior da sala de trabalho de Grieg, com o piano em primeiro plano. Grieg procurou passar todas as primaveras e verões em Troldhaugen dedicado à composição. No outono e inverno, em contrapartida, entregava-se à sua atividade de concertista.

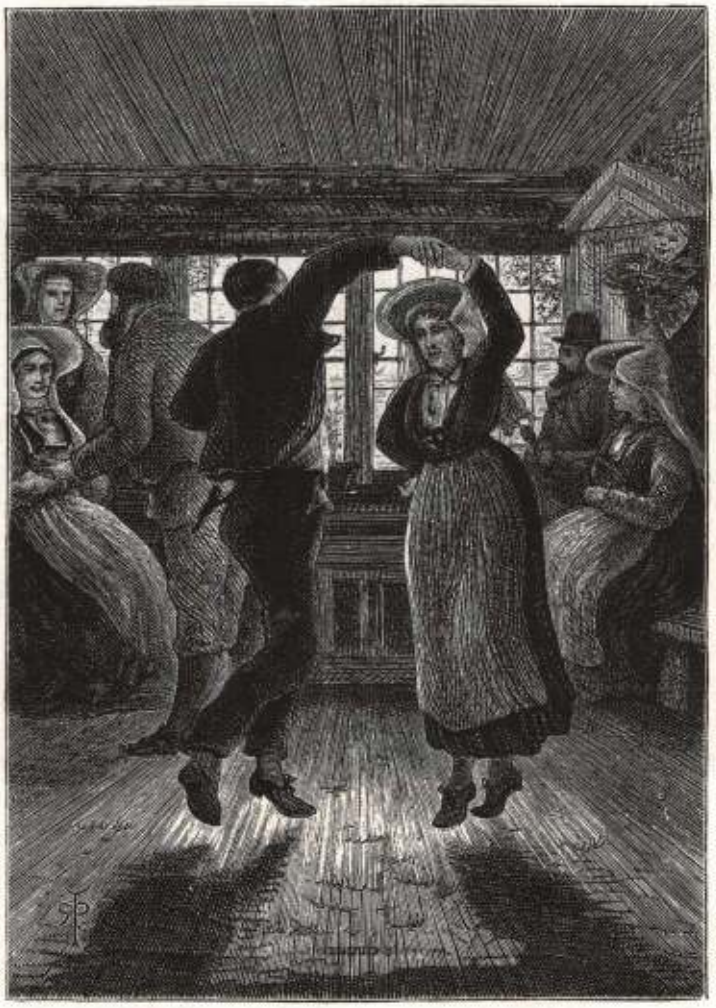
Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

À esquerda: capa da sonata de piano, em mi menor, composta por Grieg depois de Niels Gade o ter aconselhado a não se contentar com obras de pouca amplitude e importância, como fizera até aí.

certo ponto, segundo as linhas do concerto de piano de Schumann, escrito na mesma tonalidade; todavia, existem diferenças significativas entre as duas obras. Se a composição de Schumann deve a maior parte do seu efeito ao fato de se ajustar a um estilo poético muito próximo do da música de câmara, o de Grieg, em contrapartida, apresenta traços de um deslumbrante virtuosismo, que faz pensar mais em Liszt do que em Schumann, designadamente na longa e elaborada *cadenza* do primeiro andamento e na grandiosa peroração do final. A diferença torna-se ainda mais patente se observarmos o vívido colorido escandinavo de que está imbuído o concerto de Grieg. Apesar de, como já dissemos, nesta época, os conhecimentos que Grieg tinha de música norueguesa não serem em primeira mão, soube captar o seu espírito, graças à mediação de compatriotas como Ole Bull e Rikard Nordraak. Esta influência determinou que os ritmos característicos, as fórmulas melódicas e a articulação do fraseio próprios das canções e das danças escandinavas impregnassem todo o material desse concerto, não obstante não se descobrir nele qualquer citação específica de melodias folclóricas concretas. É evidente, neste sentido, a acentuação do colorido autóctone do último andamento, todo ele articulado sobre compassos de dança tradicional: primeiro, seguindo a forma varonil *halling* de ritmo binário, que, na sua modalidade original, exige um especial desenvolvimento das faculdades atléticas por parte dos dançarinos, quando tentam dançar sobre o travejamento das casas de troncos; depois quando, por meio de uma mudança, assinalada por um brilhante floreado do piano, adota a forma de rápidas *springdans* de ritmo ternário.

De qualquer modo, Grieg não iria conseguir, nunca mais, infundir, numa composição de grande amplitude, um sopro romântico tão intenso inspirado na cultura

Grieg, que, depois do seu encontro com Rikard Nordraak, tomou a decisão de dedicar sua música à causa nacional norueguesa, compôs muitas obras de ambiente popular, entre as quais danças, canções, baladas com temas do folclore do seu país e também arranjos de melodias ouvidas aos camponeses noruegueses. À direita: gravura da época, que mostra um par de dançarinos noruegueses numa das festas da primavera.



Mary Evans Picture Library

popular escandinava sem recorrer à estrita introdução de material emprestado, como é o caso da *Balada em forma de Variações sobre Uma Melodia Popular Norueguesa,* op. 24, ou da *Antiga Romança Norueguesa com Variações,* op. 51. Grieg tentou repetir o seu triunfo precoce escrevendo um segundo concerto, mas com resultados nulos. Segundo as palavras do próprio compositor: «Pégaso não se movia.» No entanto, até os últimos meses da sua vida, esteve a rever e corrigir tanto a parte solística como a orquestração do seu concerto em lá menor, com o objetivo de revelar, com a maior pureza, o sentido popular da obra.

Um compositor genuinamente norueguês

Os frutos do crescente conhecimento por parte de Grieg da genuína música folclórica encontram-se, principalmente, nas suas obras de piano a duas ou quatro mãos. Estas são, na sua maioria, arranjos livres de peças extraídas de um volume que Grieg teve sempre presente, ao longo da sua vida, a partir do momento em que o descobriu, pouco depois da composição do concerto de piano. Trata-se de uma coleção que chegou a reunir mais de seiscentas melodias — canções, danças, hinos, baladas, rimas infantis, etc. — recolhidas nas montanhas e nos vales pelo organista Ludvig Mathias Lindeman, que as harmonizou com grande habilidade, respeitando sempre a pureza da expressão popular, mesmo nos seus aspectos mais toscos.

Entre as adaptações para piano que Grieg realizou com material procedente deste rico acervo devem ser referidas, para além das composições mais extensas já aqui citadas, as seis *Melodias da Montanha,* peças que não têm número de *opus* e foram, provavelmente, escritas cerca de 1875; as vinte e cinco canções e danças nórdicas, op. 17; os improvisos sobre duas melodias populares norueguesas, op. 29, as quatro danças norueguesas, para piano a quatro mãos, op. 35; e as quatro danças sinfônicas, op. 64, também para piano a quatro mãos, se bem talvez tivessem sido, originalmente, concebidas para orquestra. As dezenove canções norueguesas não impressas até agora, op. 66, procedem, todavia, de uma fonte diferente: as melodias foram transcritas, depois de recolhidas diretamente da boca dos cantores do campo, por um amigo e vizinho de Grieg, Frants Beyer, durante umas férias que passaram juntos na pitoresca região de Valdres; os arranjos de Grieg sobre estas melodias figuram entre os melhores que fez e constituem uma extraordinária música para piano, sem esquecer que duas delas são bem conhecidas por fazerem parte do material temático empregado por Frederick Delius numa das suas duas peças para pequena orquestra, *Ao Ouvir o Primeiro Cuco da Primavera* (1912).

Mas o que de mais singular existe entre todos os arranjos de música folclórica escritos por Grieg são as versões para piano reunidas na obra intitulada *Slätter,* op. 72, conjunto de melodias para violino que, a pedido de Grieg, o violoncelista e concertista Johan Halvorsen anotou, ao ouvir tocá-las um velho músico, o camponês Knut Dale. Grieg transcreveu-as livremente, prendendo no jogo do teclado os ritmos esquivos, as sutis ornamentações e as harmonias sobre múltiplas cordas que o violino popular norueguês, conhecido por *hardangerfele* ou *hardingfela,* pode produzir. As transcrições reunidas em *Slätter* não são, de modo algum, exercícios arcaizantes destinados a fazer as delícias dos musicólogos, mas descobrem um novo mundo de ritmo livre e de dissonância inflexível que ainda espanta os pianistas que enfrentam, pela primeira vez, esta coleção. Estas dezessete peças rivalizam em bravura com os arranjos de piano efetuados por Béla Bartók, baseando-se em melodias tradicionais húngaras e de outros países do Leste europeu.

A interpretação das danças reunidas em *Slätter* requer, inevitavelmente, a técnica e a perspicácia de um profissional. Daí que a maior parte dos pianistas amadores prefira estabelecer os primeiros contatos com a música de piano de Grieg através de obras menos exigentes, como as seis imagens poéticas, op. 3, as quatro *Humoresques,* op. 6, dedicadas a Nordraak, as quatro folhas de álbum, op. 28, ou, mais atraentes de todas, as dos dez belos cadernos de *Peças Líricas,* miniaturas de caráter muito diversificado, muitas das quais fiéis ao estilo das canções e danças dinamarquesas ou norueguesas, que constituem uma aluvião de melodias genuinamente tradicionais. Os dez cadernos que integram as *Peças Líricas* apareceram com intervalos ao longo de um período de quarenta anos, tendo o último sido publicado em 1901. Contudo, pode dizer-se que este gênero teve uma continuação na obra de Grieg com as sete peças que compõem o op. 73, intituladas *Stimmungen* («Estados de Alma»). A peça inicial do I caderno, op. 12, das *Peças Líricas,* chamada *Arietta,* reaparece, modificada, no final do caderno X, op. 71, com o título *Eco* ou *Recordações,* mostrando, desta forma, a determinação do autor de fechar o ciclo. Algumas destas miniaturas não são mais do que minúcias primorosas que qualquer compositor romântico competente poderia ter engendrado, imitando as peças mais curtas de piano de Schumann, Mendelssohn ou as de Niels Gade. Mais originais são os andamentos em estilo de dança intitulados *Halling, Springdans* ou *Gangar* (dança processional) ou a extraordinária peça composta para ser executada perante os convidados à celebração das bodas de prata dos Grieg, em 1892, intitulada *Dia do Casamento em Troldhaugen.* Merecem também uma referência os breves estudos ou «peças de caráter» pertencentes ao caderno III, op. 43, como *Borboletas, O*

Grieg compôs a música para Peer Gynt *em 1876. A obra consta de vinte e dois números, dois dos quais, «A Manhã» e «A Canção de Solveig», são os mais populares pela sua simplicidade expressiva e a sugestão secreta do mundo nórdico. À direita: ilustração para uma edição de* Peer Gynt, *de Ibsen.*

Mary Evans Picture Library

passarinho ou *Na Primavera*. Têm mais interesse certas pinturas de tons impressionistas, como o extraordinário *Dobrar de Sinos*, do caderno v, ou *Anoitecer nas Montanhas*, do ix, peças em que o compositor demonstra o quanto se afastara da escola de Leipzig para se aproximar dos modernistas franceses da década de 1890.

Infelizmente, durante muito tempo, as peças mais breves de piano de Grieg viram-se relegadas à condição de música para crianças ou para intérpretes amadores adultos; é agradável saber que, hoje em dia, são já alvo da atenção de artistas feitos, que vêem nelas a prova de que a brevidade aliada à qualidade só a acentua.

Música de cena

A colaboração de Grieg com os grandes dramaturgos noruegueses do momento, Ibsen e Björnson, implicou para o compositor uma série de encomendas de música de teatro, que estiveram na origem de algumas das suas mais populares partituras de orquestra. Ibsen necessitava de números musicais que preenchessem os tempos mortos provocados pelas mudanças de cena — mudar os cenários era, nesse tempo, uma tarefa demorada e, por vezes, ruidosa; precisava, também, de um fundo musical para acompanhar a ação de certas cenas ou para criar uma atmosfera apropriada na representação da sua versão teatral em cinco atos de *Peer Gynt*. No total, Grieg teve de escrever uns vinte trechos de diferente extensão, a pedido de Ibsen. O público achou a música de tal modo atraente que não tardou que, para além do âmbito do teatro, a partitura adquirisse vida própria, convertida em duas suítes orquestrais, nas quais se reuniram os números mais longos, para serem interpretadas nas salas de concertos, ou em peças destinadas ao piano. O fato de essa música se ter tornado excessivamente familiar talvez tenha diminuído a nossa capacidade de admiração perante páginas como «A Morte de Åse», um interlúdio de intensa e concentrada expressividade, para orquestra de cordas com surdina; ou como o pequeno poema de encantadora melodia «Pela Manhã», cuja intenção original é descrever o amanhecer sobre a costa africana, mas que produz, muitas vezes, a impressão de evocar o nascer do dia sobre uma paisagem norueguesa; ou, ainda, como a dança bárbara «No Palácio do Rei da Montanha», *tour de force* monotemático que bem poderia ser considerado um antecessor de uma

Fabbri

Apesar de a sua única filha ter morrido ainda em criança, o casal Grieg foi muito feliz e combinou sempre muito bem. Nina — era esse o nome de sua mulher — foi sempre para Grieg a inspiradora das suas melhores obras e a melhor intérprete dos seus lieder. *À direita: os Grieg ao piano, segundo uma gravura de Peter Severin Krøyer.*

outra obra de Ravel, o *Bolero*, para grande orquestra.

A segunda suíte do *Peer Gynt* nunca gozou de tanto êxito como a primeira, embora inclua dois quadros cênicos impressionantes, o «Rapto da Noiva» e o «Regresso de Peer Gynt», além da exótica «Dança Árabe», que capta o sabor do Oriente de modo mais convincente do que a «Dança de Anitra», da primeira suíte. O drama de Ibsen sobreviveu, sem dúvida, às suas vinculações românticas, prescindindo, inclusive, da partitura de Grieg; é uma obra que se mantém de pé pelos seus próprios méritos; é uma sátira certeira e, acima de tudo, um profundo estudo psicológico das fraquezas humanas. Mas, apesar disso, o seu autor nunca duvidou de que a música de Grieg o ajudara a conquistar o público teatral, facilitando um melhor entendimento e aceitação do seu revolucionário texto.

As obras surgidas da colaboração entre Grieg e Björnson, dramaturgo de craveira inferior à de Ibsen, alcançaram uma fama mais limitada. Incluem um melodrama, em que a música serve de fundo a um monólogo falado, *Bergliot*, baseado numa saga escandinava; duas cantatas: *À Porta do Claustro*, episódio do extenso poema de Björnson *Arnljot Gelline*, e *Reconhecimento da Terra*, peça curta, para voz masculina, em que se descreve o regresso à Noruega de Olaf Trygvason; a ópera incompleta *Olaf Trygvason* e música de fundo para a obra histórica *Sigurd, o Cruzado*, da qual se interpretam, ocasionalmente, alguns andamentos orquestrais. Como adiante veremos, Grieg também transformou em canções e peças corais vários poemas do escritor Björnson.

Música vocal e coral

Na opinião de muitos críticos competentes, a música vocal e coral constituem a área mais notável da produção de Grieg, à exceção talvez da música de piano. Escreveu quase cento e cinqüenta canções para voz solista com acompanhamento de piano, tarefa a que se entregou ao longo de toda a carreira, começando pelas duas peças sobre texto alemão que compôs nos tempos de estudante em Leipzig, ou muito pouco tempo depois. Mas a época de maior atividade de Grieg na composição de canções coincidiu com o regresso à Escandinávia, quando começou a privar com poetas e músicos dinamarqueses e, sobretudo, quando conheceu Nina Hagerup e com ela estabeleceu uma ligação amorosa. Nina converteu-se, em breve, na sua intérprete mais capaz; a sua voz não era potente mas sabia, como ninguém, captar o espírito do poema ou da composição musical e produzir uma impressão de total espontaneidade, como se a canção tivesse nascido no momento em que a interpretava. Houve quem chegasse a compará-la a Jenny Lind, chamada o «rouxinol sueco».

Entre os poemas dinamarqueses musicados por Grieg durante esse período figuram vários de Hans Christian Andersen, um estranho poeta lírico que, fora do seu país, é quase exclusivamente conhecido como autor de «contos de fadas». Algumas dessas canções, como *Dois Olhos Cinzentos, Amo-Te, Passeando sem rumo pelo Bosque, A Cabana* e *Botões de Rosa*, são exemplos encantadores de romança ou canção estrófica simples, gênero que Grieg preferiu ao *lied* alemão, tipo de composição mais elaborada e de maior intensidade emocional. Outros poetas dinamarqueses que forneceram textos a Grieg foram Christian Winther e Christian Richardt, este último autor de *A Tempestade de Outono*, que deu origem a uma das composições mais complexas de Grieg, utilizada, mais tarde, como base da abertura do concerto *No Outono*.

No entanto, Grieg em breve voltou a recorrer, com renovada freqüência, a escritores noruegueses, entre os quais convém citar Andreas Munch, John Paulsen — natural de Bergen, tal como Grieg — e os já mencionados Ibsen e Björnson. Integrada num conjunto de quatro, baseadas na narrativa bucólica de Björnson, *A Filha do Pescador*, aparece a canção intitulada *O Primeiro Encontro*, em que a inspiração combinada do poeta e do músico cria uma maravilhosa evocação das montanhas norueguesas. No op. 25, que contém seis canções líricas com letras de Ibsen, figuram jóias como *O Cisne, Com Um Lírio de Água, Ausente* e *Canção do Trovador;* Grieg iria transformar esta última no tema básico do quarteto de cordas em sol menor.

Ultrapassados já os 35 anos, pouco depois de ter escrito o referido quarteto, Grieg entrou em contato com um grupo de poetas que começavam a expressar-se na forma linguística do norueguês chamada *landsmål*, baseada em dialetos regionais, rica em sons vocálicos, de vocabulário autóctone e mais fresca do que o *riksmål* ou norueguês-dinamarquês, próprio dos centros urbanos e habitualmente falado e escrito pela maioria dos noruegueses cultos. Os versos de Aasmund Olafsson Vinje inspiraram a Grieg dois cadernos completos de canções que contêm, entre outras, a soberba *A Última Primavera* e *Feridas do Coração*, que foram mais amplamente difundidas depois de as ter transcrito para orquestra de cordas com o título de *Duas Melodias Elegíacas*. Quase vinte anos depois de ter composto as canções de Vinje, Grieg descobriu a série de versos intitulada *Haugtussa*, de outro escritor de língua *landsmål*, Arne Garborg. Em *Haugtussa*, obra publicada pela primeira vez em 1895, misturam-se o folclore, o misticismo e a psicologia. Grieg extraiu daí vários poemas para traçar com esmero a história de amor de uma camponesa encantada por funestos poderes sobrenaturais, conhecedora também do que é a traição humana mas que soube conquistar a liberdade graças à força do seu espírito. Com o tempo, das canções que compôs sobre *Haugtussa*, Grieg selecio-

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Arquivo Salvat

A paisagem norueguesa foi fonte de inspiração para Grieg, pois em muitas das suas canções descreveu com sugestiva ternura as montanhas, fiordes, vales e outros aspectos alusivos à sua terra. À direita: Paisagem Norueguesa, *de Andreas Achebach, pintor alemão que viveu sete anos na Noruega, país que daria a conhecer em vários quadros.*

nou oito, publicando-as como um único ciclo completo de canções. Trata-se de uma obra cujo efeito total só pode ser apreciado quando é ouvida cantada na língua *landsmål* do original.

No final do século, Nina deixara já de cantar em público e a perda da sua colaboradora na interpretação mudou, inevitavelmente, a direção e o estilo das composições vocais de Grieg. Por qualquer razão, tornou a procurar inspiração na literatura dinamarquesa contemporânea, escolhendo em especial os poetas Holger Drachmann e Otto Benzon. As composições baseadas nos versos destes poetas são de qualidade desigual, mas incluem alguns números notáveis como *A Luz do Anoitecer* e *Chuvas de Primavera*, pertencentes a uma série sobre textos de Drachmann, o op. 49, *Uma Barca Balança sobre as Ondas*, op. 69, n.º 1, e *Noite Luminosa*, op. 70, n.º 3, sobre textos de Benzon. Quase única, devido ao seu avançado estilo harmônico e ao seu conciso impressionismo, é a canção de duas páginas *O Pássaro Piou*, que descreve a visão de uma gaivota que pia enquanto flutua sobre as águas de um fiorde desolado; o texto é de Vilhelm Krag, um poeta do Sul da Noruega. Data do mesmo período — meados da década de 90 — um encantador volume de canções infantis de Grieg, incontestavelmente o mais bem escrito na Europa Ocidental durante o século XIX.

Como já dissemos, as canções de Grieg são, na sua maioria, romanças de forma estrófica, de modo que melodia e acompanhamento se vão repetindo em cada estrofe, com poucas ou nenhumas variações, tal como aconteceria numa canção popular. Há, no entanto, exceções, entre as quais duas que merecem especial referência, uma vez que se podem contar entre as melhores composições de Grieg. Uma, formada por duas estrofes, tem o título *Do Monte Pincio* e utiliza um texto de Björnson, o grande liberal norueguês, que descreve um luminoso pôr do Sol em Roma, enquanto se ouvem o ruído e o bulício de uma festa popular cheia de alegria, entre os silenciosos monumentos que testemunham a antiga magnificência da Cidade Eterna. Grieg compôs as duas estrofes seguindo um esquema idêntico, mas cada uma delas reflete os contrastes, implícitos no poema, por meio de mudanças de tempo, de ritmo e de tonalidade. Os acordes solenes que precedem cada estrofe antecipam, de forma memorável, o início do *largo* da sinfonia *Do Novo Mundo*, de Dvořák, escrita quase um quarto de século depois da canção de Grieg. A semelhança torna-se mais evidente quando se ouve o arranjo posterior feito por Grieg, com acompanhamento orquestral.

Menos conhecida do que *Do Monte Pincio*, porém mais dramática, é a composição «induzida» pelo poema *O Soldado*, de Hans Christian Andersen, que, ao que parece, se baseou para o escrever numa recordação de infância: a visão de um soldado levado para execução na cidade de Odense. A canção permaneceu inédita até depois da morte de Grieg, apesar de ter sido escrita numa data tão recuada como 1865. É uma peça que revela uma profundidade insuspeitada, tanto da parte do poeta como do músico, e que chegou a ser até comparada às *Canções e Danças da Morte*, de Mussorgski.

Na produção de Grieg, a música vocal e coral constitui, juntamente com a música de piano, a parte mais amplamente representada, pois escreveu quase cento e cinqüenta canções, muitas das quais alcançaram grande popularidade. Embaixo: página autógrafa do op. 39, composto por seis canções. As duas primeiras baseiam-se em textos de Björnson. A terceira, intitulada «Sobre a Verde Encosta», cujo allegro podemos ver na partitura, foi escrita em 1884 sobre uma narrativa do escritor norueguês Jonás Lie (1833-1908), muito popular no seu país.

Arquivo Salvat

Alguns grupos corais estão em dívida para com Grieg, uma vez que lhes permitiu juntar ao seu repertório algumas composições valiosas. Embora certas obras corais de Grieg tenham tido vida efêmera, há duas coleções, contudo, que merecem especial atenção. O *Álbum para Vozes Masculinas* contém uma dúzia de canções, seculares e religiosas, refletidas e exuberantes, extraídas da inesgotável coleção de Lindemann. Um dos hinos, *A Grande Hóstia Branca*, foi cantado em 1907, durante as exéquias do próprio compositor. A última obra de Grieg, os *Quatro Salmos* para coro misto, op. 74, baseia-se também em antigos hinos noruegueses evocados por Lindemann e outros autores nas diversas formas que haviam adotado ao longo dos séculos, ao serem cantados habitualmente pelas congregações religiosas, sem a disciplina repressiva do órgão. Grieg deu a estas belas melodias harmonias corais fundadas na linguagem cromática, por vezes bitonal, dos seus derradeiros anos, com todos os recursos do tratamento polifônico, o que fez que estas breves composições religiosas figurem entre as mais impressionantes dos primeiros anos do século XX.

Tem constituído obstáculo para uma interpretação mais freqüente da obra vocal e coral de Grieg o fato de a maioria destas composições ter sido escrita numa língua compreensível por muito poucos cantores e ainda menos pelo público não escandinavo. Uma parte considerável da produção do compositor foi publicada, durante sua vida, pela firma Peters, de Leipzig; daí que, normalmente, fosse impressa com a tradução alemã dos textos, por vezes acompanhada da versão original e, outras, sem ela. Infelizmente, são muitos os cantôes que, ainda hoje, insistem em interpretar as canções em alemão. Existem argumentos de peso contra esta prática que o próprio Grieg condenava freqüentemente. Num momento em que os artistas começam a aperceber-se de quanto é importante aprender a cantar no idioma original de compositores como Fauré, Granados, Mussorgski e

Bartók, já nada justifica que se prive Grieg desse direito.

Seria despropositado reclamar para Grieg um lugar predominante entre os compositores do século XIX ou do início do século XX, mas podemos considerá-lo uma das vozes mais originais e distintas de uma fase importante da história da música: o nacionalismo romântico. Grieg foi capaz de se libertar do domínio esmagador da poderosa corrente musical austro-germânica e o seu exemplo, apesar de modesto e discreto, deu ânimo a outros compositores empenhados em lutar pelo nacionalismo musical. Pode notar-se a sua influência na escola francesa *fin-de-siècle*, na música inglesa representada por Delius, Peter Warlock e Percy Grainger, e na do americano Edward Macdowell. Influenciou também, como é lógico, outros músicos escandinavos, especialmente os compositores românticos suecos Söderman e Sjögren, não devendo esquecer-se que um grande compositor como Jean Sibelius acusa a influência do estilo de Grieg na sua linguagem romântica e nas suas texturas instrumentais. ■

Catálogo de obras

MÚSICA INSTRUMENTAL

Piano

4 peças, op. 1 (1861) • 6 *Imagens Poéticas*, op. 3 (1863) • 4 *Humoresques*, op. 6 (1865) • Sonata em mi menor, op. 7 (1865, revista em 1887) • *Marcha Fúnebre para Nordraak*, em lá menor (1866) • *Peças Líricas*, caderno I, op. 12 (publ. 1867) • 25 canções e danças nórdicas, op. 17 (1869) • *Imagens da Vida Norueguesa*, op. 19 (1870-1871) • *Balada em forma de Variações sobre Uma Melodia Popular Norueguesa*, em sol menor, op. 24 (1875-1876) • 4 folhas de álbum, op. 28 (publ. 1878) • Improvisos sobre duas melodias populares norueguesas, op. 29 (1878) • *Peças Líricas*, II, op. 38 (publ. 1884) • *Suite Holberg*, op. 40 (1884) • 6 canções transcritas para piano, op. 41 (1884) • *Peças Líricas*, III (entre elas, n.º 1, *Borboletas*, n.º 4, *O Passarinho*, e n.º 6, *Na Primavera*), op. 43 (1886) • *Peer Gynt*, suite n.º 1, arranjo da suíte para orquestra, op. 46 (publ. 1888) • *Peças Líricas*, IV, op. 47 (1885-1888) • *Gebet und Tempeltanz*, arranjo das cenas de *Olaf Trygvason*, op. 50 (1893) • *Peças Líricas*, V (entre elas, n.º 6, *Dobrar de Sinos*), op. 54 (1891) • *Peer Gynt*, suite n.º 2, arranjo da suíte para orquestra, op. 55 (publ. 1893) • 3 peças orquestrais de *Sigurd Jorsalfar*, arranjo das peças para orquestra do op. 56 (publ. 1893) • *Peças Líricas*, VI, op. 57 (1893) • *Peças Líricas*, VII, op. 62 (1895) • *Duas Formas Nórdicas*, arranjo das peças para orquestra do op. 63 (publ. 1896) • *Peças Líricas*, VIII (entre elas, n.º 6, *Dia de Casamento em Troldhaugen*), op. 65 (1897) • 19 canções populares não editadas até agora, op. 66 (1896) • *Peças Líricas*, IX (entre elas, n.º 3, *Anoitecer nas Montanhas*), op. 68 (1898) • *Peças Líricas*, X, op. 71 (1901) • *Slåtter* (danças rústicas norueguesas), op. 72 (1902-1903) • *Stimmungen*, op. 73 (1903-1905) • 3 peças de piano (publ. 1908).

Piano a 4 mãos

No Outono, fantasia, op. 11 (1866) • 2 peças sinfônicas, op. 14 (1863-1864) • *Sigurd Jorsalfar* (arranjo da música de cena do op. 22; publ. 1874) • 4 danças norueguesas, op. 35 (1881) • 2 valsas caprichos, op. 37 (1883) • *Peer Gynt*, suite n.º 1, arranjo da suíte para orquestra do op. 46 (publ. 1888) • *Peer Gynt*, suite n.º 2, arranjo da suíte para orquestra do op. 55 (publ. 1893) • 3 peças orquestrais de *Sigurd Jorsalfar*, arranjo das peças para orquestra do op. 56 (publ. 1893) • *O Cortejo Nupcial*, arranjo da peça para piano do op. 19, n.º 2 (publ. 1893) • 2 formas nórdicas, arranjo das peças para orquestra do op. 63 (publ. 1896) • 4 danças sinfônicas, arranjo das peças para orquestra do op. 64 (publ. 1897).

Dois pianos

Antiga Romança Norueguesa com Variações, op. 51 (1891) • Sonatas de piano de Mozart arranjadas com acompanhamento de um segundo piano (1877).

MÚSICA DE CÂMARA

Sonata de violino e piano n.º 1, em fá maior, op. 8 (1865) • Sonata de violino e piano n.º 2, em sol maior, op. 13 (1867) • *Intermezzo*, violoncelo e piano, em lá menor (cerca de 1867) • *Luta*, marcha para violino e piano, arranjo do op. 22, n.º 2 (publ. 1874) • Quarteto de cordas, em sol menor, op. 27 (1879) • *Andante con moto*, em dó menor, violino, violoncelo e piano (1878) • Sonata de violoncelo e piano, em lá menor, op. 36 (1883) • Quinteto com piano, em si bemol maior (1886) • Sonata de violino e piano n.º 3, em dó menor, op. 45 (1886-1887) • Quarteto de cordas, em fá maior (1891, incompleto).

MÚSICA ORQUESTRAL

Orquestra de cordas

2 melodias elegíacas, op. 34 (1881) • *Aus Holbergs Zeit*, suíte originalmente para piano a 2 mãos, op. 40 (1884-1885) • 2 melodias, op. 53 (1891) • 2 formas norueguesas, op. 63 (1869).

Orquestra sinfônica

Sinfonia em dó menor (1864) • *No Outono*, abertura originalmente para piano a 4 mãos, op. 11 (1866, rev. 1887) • Concerto de piano em lá menor, op. 16 (1868, rev. 1907-1908) • Concerto de piano em si menor (1882-1883, incompleto) • *Peer Gynt*, suíte n.º 1, op. 46 (1874-1875, rev. 1888) • *Peer Gynt*, suíte n.º 2, op. 55 (1874-1875, rev. 1891-1892) • 3 peças orquestrais de *Sigurd Jorsalfar*, op. 56 (1872, rev. 1892) • 4 danças sinfônicas, também para piano a 4 mãos, op. 64 (1896-1897) • *Marcha Fúnebre para Rikard Nordraak*, em sol menor, banda militar (1866, rev. 1878) • 2 peças líricas, originalmente para piano a 2 mãos (1898) • *Antiga Romança Norueguesa com Variações*, originalmente para 2 pianos, op. 51 (1900) • Suíte lírica, arranjo das peças de piano n.os 1, 2, 3, 4, op. 54 (1904).

MÚSICA VOCAL

Canções com piano

4 *Lieder für Altstimme* (Chamisso e Heine), op. 2 (1861) • 6 *Digte* (Chamisso e Heine), op. 4 (1863-1864) • *Hjertets melodier* («Melodias do Coração») (H. C. Andersen), op. 5 (1863-1864) • *Romances ou Baladas* (A. Munch), op. 9 (1866) • 4 *Romancer* (C. Winther), op. 10 (1864) • *Romancer*, op. 15 (publ. 1868) • *Romancer og Sange*, op. 18 (publ. 1869) • *Prinsessen* («A Princesa») (B. Björnson, 1871) • *Odalisken synger* («A Canção da Odalisca») (C. Bruun, 1870) • 4 *Digte* (B. Björnson) op. 21, publ. 1873) • *Til Generalkonsul tönsberg* (J. Bögh, 1873) • 6 *Digte* (J. Paulsen), op. 25 (1876) • 5 *Digte*, op. 26 (1876) • 12 *Melodier* (A. O. Vinje), op. 33 (publ. 1881) • *Romancer*, op. 39 (publ. 1884) • *Debaixo da Árvore de Natal* (N. Noyssen, c. 1885) • *Rejseminder: fra fjeld og fjord* («Recordações da Montanha e do Fiorde») (H. Drachmann), op. 44 (1886) • 6 *lieder* (Goethe, Uhland, Heine, etc.), op. 48 (1889) • 6 *Gedichte* (H. Drachmann), op. 49 (1889) • *Osterlied* (A. Böttger, 1889) • *Norge* («Noruega») (J. Paulsen), op. 58 (1893-1894) • *Elegiske digte* (J. Paulsen), op. 59 (1893-1894) • *Digte* (V. Krag), op. 60 (1893-1894) • *Sange* (Rolfsen), op. 61 (1894-1895) • *Min lille fugl* («Meu Passarinho») (H. C. Andersen, 1865) • *Haugtussa*, ciclo de canções de A. Garborg, op. 67 (1895) • *Ave maris stella* (T. Lauge, 1899) • 5 *Digte* (O. Benzon), op. 69 (1900) • 5 *Digte* (O. Benzon), op. 70 (1900) • *Efterladte sange*, I (Björnson, Carolis, Andersen) (publ. 1908) • *Efterladte sange*, II (Vinje, Björnson, Drachmann, etc.) (publ. 1908) • Outras obras, não publicadas.

Obras corais (salvo indicação em contrário, vozes masculinas sem acompanhamento).

Björneskytten («A Caça de Ursos») (J. Moe, 1867) • *Aftenstemming* («Estado de Espírito ao Entardecer») (J. Moe, 1867) • *Valgsang: hvad siger de dog om dig* («Canção: Que Está a Dizer de Ti?») (Björnson, 1868) • *Ved Welhavens baare* («Ao Féretro de Welhaven») (J. Moe, 1873) • *Opsang til frihedsfolket i Norden* («Balada dos Amantes da Liberdade da Escandinávia») (Björnson, 1874) • *Ved Halfdan Kjerulfs mindestötte*, cantata para tenor e coro masculino (A. Munch, 1874) • *Album for mandssang*, arranjos de canções folclóricas norueguesas, op. 30 (1877-1878) • *Don norske sjömand* («O Marinheiro Norueguês») (B. Björnson, 1868-1870) • *Min dejligste tanke* («O Meu Mais Belo Pensamento») (O. Lofthus, 1881) • *Vort Löson* («A Nossa Solução») (O. Lofthus, 1881) • *Sangerhilsen* («Saudação Cantada») (S. Skavlan, 1883) • *Cantata Holberg*, barítono e coro masculino (1884) • *Flagvise* («Canção da Bandeira») (J. Brun, 1893) • *Vestanveir faedervise* («Vento do Oeste») (J. Dahl, 1896) • *Kristianiensernes sangerhilsen* («Saudação Cantada de Cristiânia) (J. Lie, 1896) • *A Ole Bull: Hvor sodt ar favnes* («Como É Doce Ser Abraçado») (Welhavers, publ. 1901) • *Quatro Salmos*, barítono e coro misto, op. 74 (1906) • Algumas outras obras, não publicadas ou perdidas.

Obras vocais com orquestra

Cantata for unveiling of Christie monument in Bergen, coro masculino e banda militar (1868) • *Foran sydens kloster* («À Porta do Claustro»), soprano, contralto, coro feminino e orquestra, op. 20 (B. Björnson, 1871) • *Landkjending* («Reconhecimento da Terra»), barítono, coro de tenores e baixos, orquestra e órgão *ad lib.*, op 31 (1872, rev. 1881) • *Den bergtekne* («Escravo da Montanha»), barítono, 2 trompas e cordas, op. 32 (1877-1878) • *Bergliot*, melodrama com declamação e orquestra, op. 42 (B. Björnson, 1871) • 6 *lieder* para voz e orquestra (publ. 1895-1896).

MÚSICA DE TEATRO

Arnljot Gelline, fragmento de ópera (B. Björnson, 1872) • *Sigurd, o Cruzado* (Björnson), música de cena, uma voz solista, coro de tenores e barítonos e orquestra, op. 22 (1872) • *Peer Gynt*, música de cena, vozes solistas, coros e orquestra para a obra de H. Ibsen, op. 23 (1874-1875) • *Olaf Trygvason*, ópera incompleta, op. 50 (B. Björnson, 1873).

Perfil biográfico

Capítulo 22

Sibelius, o grande músico finlandês

Existem poucos compositores tão entranhadamente identificados com o ambiente em que viveram como Sibelius com a Finlândia. A música de Mussorgski parece albergar, como se de uma relíquia se tratasse, a alma da Rússia e das suas gentes; a de Delius evoca as ressonâncias paisagísticas de um jardim inglês, enquanto Vaughan Williams se enraíza nos mais vigorosos valores ingleses; no entanto, nenhum outro compositor fez, como Sibelius, da sua música um modelo tão vívido do que o Norte tem de selvagem e de grandioso. Quando nasceu, a Finlândia era uma província externa da Rússia dos czares, muito diferente da nação sofisticada e próspera a que chegou. Durante mais de seis séculos, a Finlândia e a Suécia tinham permanecido unidas, mas, em conseqüência dos Tratados de Tilsit (1807), passou a fazer parte da Rússia e, nos princípios de 1809, o czar Alexandre I foi proclamado grão-duque da Finlândia. A maior parte do século XIX decorreu sem que a hegemonia russa significasse uma usurpação especial da autonomia dos finlandeses. Dentro de certos limites, estes continuaram a ser senhores dos seus próprios desígnios, se bem que, por volta dos finais do século XIX, à medida que aumentava nos finlandeses a força e o ímpeto da sua consciência nacional, o regime czarista acentuasse, paralelamente, a subjugação do país. As sucessivas administrações imperiais exploraram a tensão entre o escol cultural finlandês, que falava sueco, e a maioria popular, que falava finlandês. Até à Primeira Guerra Mundial, o sueco continuou a ser a língua oficial da administração.

O meio familiar

Johan Julius Christian Sibelius nasceu a 8 de dezembro de 1865, em Tavastehus, denominação sueca de uma povoação que, em finlandês, se chamava Hämeenlinna, cidade provinciana de guarnição, situada na zona central do Sul da Finlândia. A condição social da família de Sibelius correspondia à classe média, os seus membros falavam sueco e o pai era médico. Johan — ou Janne, como lhe chamavam na infância — era o segundo de três filhos, todos com uma certa aptidão para a música. O pai morreu durante a epidemia de febre tifóide que assolou a Finlândia entre 1867 e 1868. O seu gosto pela bebida minou, sem dúvida, a sua resistência e os desregramentos do seu comportamento colocaram a família numa situação próxima da penúria.

Bettmann Archive

Quando Sibelius tinha pouco mais de 2 anos, morreu o pai, razão pela qual a mãe (em cima, com ele nos braços) teve de enfrentar sozinha a educação dos três filhos fruto do seu casamento.

Colour Library International

À direita: uma paisagem da Finlândia. Dominado durante muito tempo por suecos e russos, este país teria na música de Sibelius a mais elevada expressão de um profundo sentimento nacionalista.

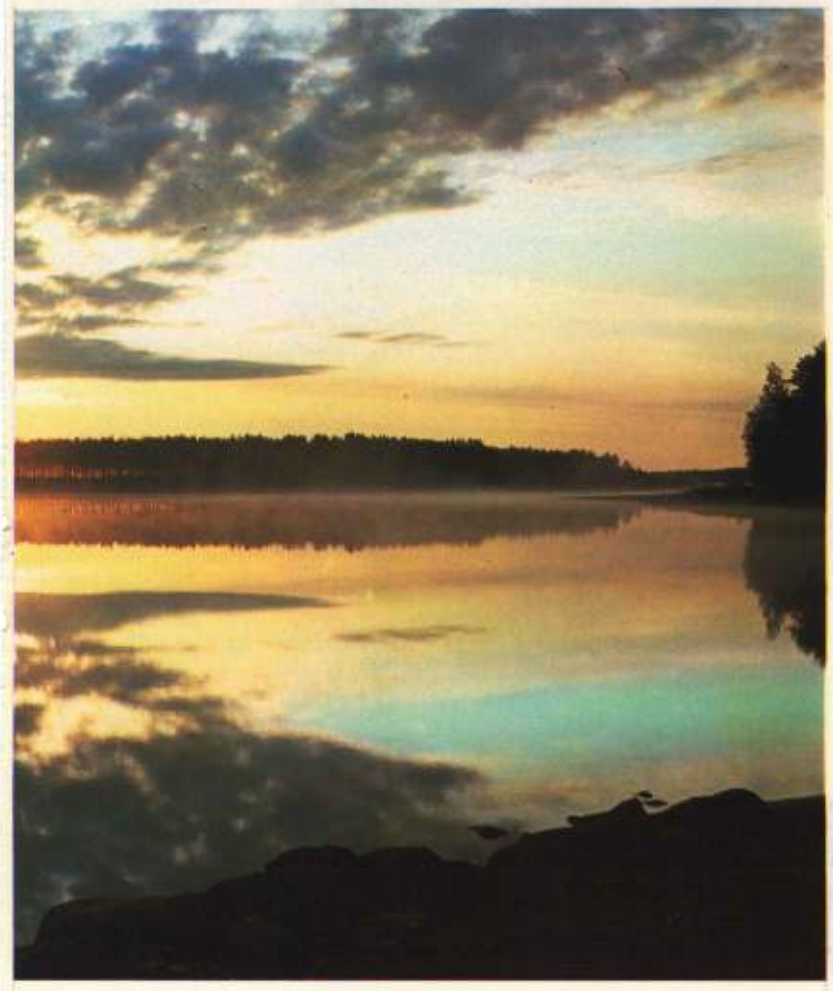
Numa luta constante contra a adversidade, a mãe conseguiu educar os três filhos. Linda, a mais velha, dedicou-se ao piano; Christian, o mais novo, chegou a ser um bom violoncelista amador e herdou do pai a aptidão para a medicina, enquanto Janne se inclinou para o violino. Este último modificou o nome por influência de um tio chamado Johan, marinheiro de profissão, que afrancesara o nome durante as viagens; ainda estudante, o jovem compositor encontrou uns cartões-de-visita do parente, o que o levou a «internacionalizar» o seu próprio nome. A partir dos 20 anos, passou a ser conhecido por Jean.

Sibelius só falou finlandês depois de ter 8 anos, já que a sua vida se desenvolvia quase inteiramente num círculo familiar de língua sueca. Contudo, aos 11 anos, a mãe matriculou-o na Normaalilyseo, a primeira escola que usou a língua pátria. Não obstante, Sibelius só conseguiu sentir-se à vontade para se expressar em finlandês aos 20 anos, uma vez que o sueco era a sua língua materna e, de fato, continuou a falá-lo com mais facilidade toda a sua vida. No entanto, a decisão familiar, na altura pouco habitual, de o mandar para aquela escola teve algo de premonitório, já que a língua finlandesa lhe abriu as portas do repertório da mitologia nacional, através do poema épico *Kalevala*. Este texto, bem como a leitura dos grandes poetas suecos Runeberg e Rydberg e, sobretudo, a paisagem finlandesa, com a sua abundância de bosques e lagos, inflamaram a imaginação do futuro compositor.

Sibelius mostrara uma inclinação precoce para a música, compondo a primeira obra quando tinha 10 anos: uma peça simples para violino e violoncelo *pizzicato* intitulada *Vattendroppar* («Gotas de Água»). Todavia, só aos 14 anos começou a estudar seriamente violino, sob a direção de Gustav Levander, diretor da banda local; os resultados obtidos na prática deste instrumento animaram-no a pensar numa futura carreira como solista. Mas Hämeenlinna era uma cidade isolada, que oferecia reduzidas possibilidades no campo musical, daí que a pouca música de que pôde desfrutar teve de fazê-la diretamente, quer com a família quer com os amigos. Graças à sua participação num trio familiar, Jean adquiriu um grande conhecimento dos clássicos vienenses, especialmente de Haydn e Beethoven. Ao mesmo tempo, escreveu extensamente para diversos grupos de música de câmara, inclusive para a pouco normal formação de violino, violoncelo, harmônio e piano; ou, por outras palavras, compôs para qualquer combinação de instrumentos que estivesse ao seu alcance.

Estudos em Helsinque

À primeira vista, Hämeenlinna pode parecer um meio pouco prometedor para a infância de um grande compositor. E, certamente, não era um centro importante para o desenvolvimento da música e da cultura, mas a própria Helsinque também não o era. A capital finlandesa só teve uma orquestra sinfônica permanente na década de 1880, quando Robert Kajanus, que seria um dos maiores protetores de Sibelius, fundou a Orquestra da Cidade de Helsinque, então conhecida também por Orquestra Nacional da Finlândia e, mais recentemente, por Filarmônica de Helsinque. A ópera finlandesa também só se afirmou solidamente em pleno



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Fachada da Universidade de Helsinque, onde Sibelius ingressou em 1885. A família, com constantes problemas econômicos, não via com simpatia a decidida inclinação do jovem estudante para a música. Por isso se matriculou no curso de Direito, mas abandonou-o no ano seguinte, devido ao impulso de uma vocação que definiria toda a sua vida.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

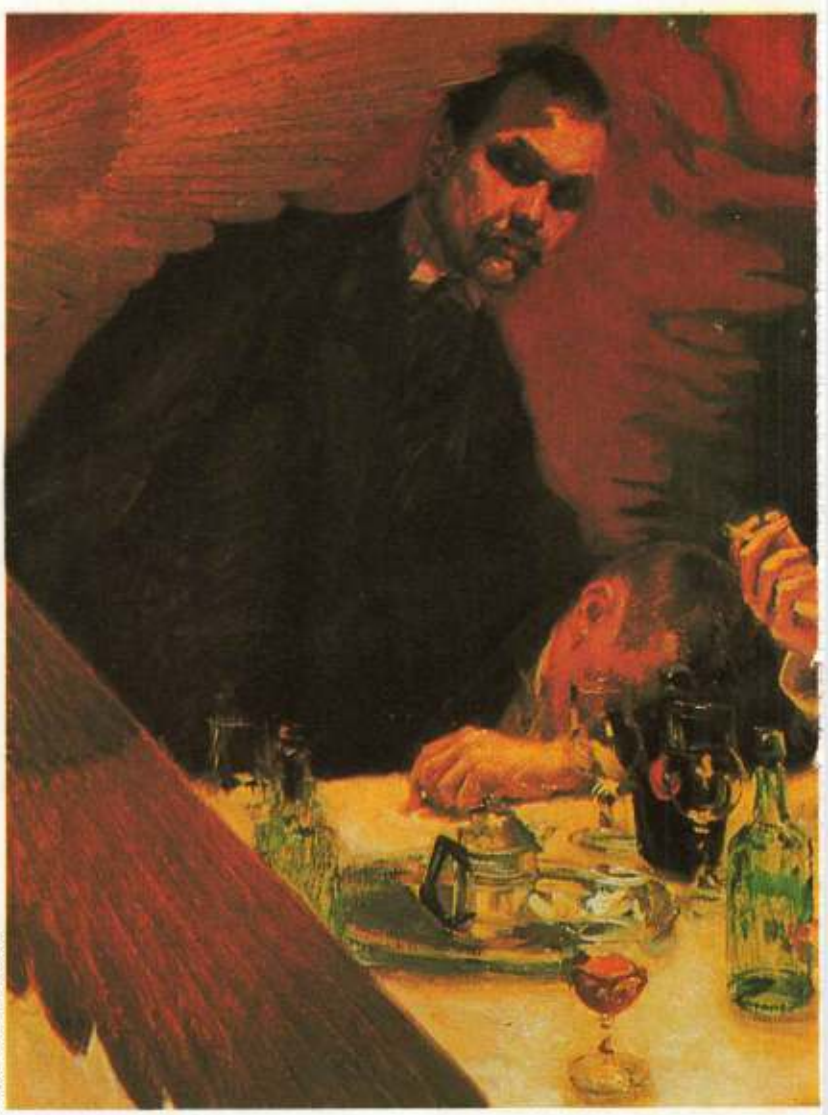
Em cima: retrato de Martin Wegelius, professor de Sibelius na Escola de Música de Helsinque e um grande amigo de toda a vida.

A influência de Wegelius decidiu Sibelius a ir estudar em Berlim. À direita: vista da porta de Brandeburgo, em Berlim.

século XX, quando, em 1912, o soprano Aino Ackté, para o qual Sibelius compôs *Luonnotar,* a fundou, juntamente com a casa editora Fazer.

Quando Sibelius foi pela primeira vez a Helsinque a fim de estudar na Universidade, matriculou-se, como tantos outros compositores, na Faculdade de Direito; contudo, não demorou a perceber que a música reclamava a sua lealdade. Mas, apesar do entusiasmo pela música vivido em sua casa, a família de Sibelius não aceitou com agrado a idéia de que se dedicasse a ela como profissão, embora não se opusesse ao seu projeto de se matricular na Escola de Música, quando o viu firmemente decidido a isso. Estudou violino com Hermann Czillag e composição com Martin Wegelius. Na realidade, não abandonara a esperança de chegar a ser um virtuose do violino: tocou como solista o concerto de violino n.º 6, de Bériot, a *Fantasia-Capricho,* de Vieuxtemps, e o concerto em mi menor, de Félicien David. Ainda assim, chegou a ser um dos membros do quarteto de cordas de que a Escola de Música se orgulhava, demonstrando uma técnica que lhe permitia atingir um nível apreciável, inclusive no concerto de Mendelssohn. Num ano tão avançado como 1891, Sibelius chegou a submeter-se a uma prova para ser admitido como componente da Filarmônica de Viena, mas não foi aceito.

Durante os dois anos que passou em Helsinque, sofreu uma influência profunda de Martin Wegelius, que fora aluno de Reinecke, de Hans Richter e de Svendsen. Possuindo uma versatilidade pouco freqüente e uma grande experiência, Wegelius não tardou a reconhecer os dons musicais de Sibelius. Partidário acérrimo de Wagner, o mestre mostrava pouca simpatia por Tchaikovski, cuja influência sobre Sibelius era então notável e continuou a sê-lo até compor a 2.ª



P. y A. Gallen-Kallela-Sirén

sinfonia. Uma das maiores qualidades de Wegelius era, sem dúvida, a sua habilidade para atrair talentos ao seu próspero conservatório: Busoni figurou entre os professores e, embora tivesse começado como aluno, Sibelius chegou a ser um grande amigo dele durante toda a vida. Apesar de o violino continuar a exercer um considerável fascínio sobre o jovem Sibelius, a composição foi monopolizando a sua atenção. Tinha pouco tempo para ensaiar com serenidade e, exceto num breve período em Viena (1890-1891), teve de acalmar as suas ambições de solista. Nunca chegou a realizar a última parte dos estudos no Conservatório, o que teria significado dominar as sonatas de violino solo de Bach e os *Caprichos*, de Paganini. Mas a ambição deve ter permanecido profundamente enraizada nele, pois numa nota do seu diário, escrita na época em que compunha a 4.ª sinfonia, pode ler-se: «Sonhei que era um virtuose do violino.» Como instrumentista, Sibelius sofria de uma certa quebra nas suas faculdades, motivada, ao que parece, tanto pelo nervosismo que o dominava como por um acidente que, na juventude, lhe tinha afetado o braço do arco.

À procura de novos professores

Em 1889, Sibelius decidiu ir para o estrangeiro, a fim de ampliar os seus estudos. A princípio, as suas preferências orientavam-se para S. Petersburgo, pensando no ensino de Rimski-Korsakof. Porém, Wegelius opôs-se a este critério e, no outono, Sibelius dirigiu-se para Berlim. Fora-lhe escolhido como professor Albert Becker, um rigoroso mestre do contraponto segundo a velha escola, cuja experiência foi, sem dúvida, proveitosa. No entanto, Sibelius escreveu a Wegelius, queixando-se do pedantismo do seu novo professor e do severo e estrito regime de contrapontos e fugas que tinha de suportar. «Becker não quer saber de nada além das suas fugas. Torna-se mortalmente aborrecido ter de dedicar-me exclusivamente a isto. Conheço o livro alemão de salmos do princípio ao fim.» Durante este período, Sibelius não compôs nada de pessoal, apesar de ter começado o quarteto em si bemol, op. 4, ainda antes de sair da Finlândia, e de ter iniciado um quinteto com piano, estimulado, em grande parte, pelo seu amigo Busoni. Embora não gostasse demasiado de estar em Berlim, teve ocasião de aí ouvir muita música: *Tannhäuser*, *Os Mestres Cantores*, os recitais de von Bülow interpretando as sonatas de Beethoven, o Quarteto Joachim, bem como composições recentes, como o *Don Juan*, de Strauss, e o *Prelúdio à Sesta de Um Fauno*, de Debussy.

Se este período se caracteriza por uma abstinência criadora, o mesmo não podemos dizer acerca de outra faceta da sua vida: o círculo de amigos de Berlim era muito dado ao consumo de álcool e Sibelius não lhe ficou atrás. Além disso, tal como Tchaikovski ou Debussy, foi sempre um mãos-rotas, que nunca se viu livre de problemas econômicos. Assim que recebia o dinheiro, gastava-o e continuava a pedir emprestado. De fato, entre os compositores incapazes de administrar os seus proventos, Sibelius ocupa um lugar de honra: as preocupações financeiras perseguiram-no durante a maior parte da sua vida e só depois da Primeira Guerra Mundial conseguiu que a sua situação alcançasse uma certa estabilidade. Contudo, embora continuasse a pedir empréstimos constantes, nunca se esqueceu de anotar escrupulosamente as suas dívidas, que, em dado momento, se elevavam à quantia nada desprezável de 100.000 marcos; acabou, porém, por as pagar todas.

No ano seguinte, Sibelius partiu para Viena, onde se sentiu mais como em sua própria casa. Busoni dera-lhe uma carta de apresentação para Brahms, que de nada lhe serviu, tendo acabado por ser aluno de Goldmark, compositor de óperas então altamente respeitado e muito em voga. Livre da disciplina de Becker e de Berlim, Sibelius renasceu e, pela primeira vez, pôde dar a medida do seu valor na composição para orquestra. Escreveu uma abertura, que lhe granjeou os louvores de Goldmark e representou o ponto de partida do poema sinfônico *Kullervo*. Esta obra, interpretada pela primeira vez em 1892, conquistou para ele um lugar no panorama musical do seu próprio país e anunciou ao mundo que havia uma nova voz na música. *Kullervo* mostrava já a nascente veia nacionalista de Sibelius e,

À esquerda: quadro que mostra Sibelius com um grupo de amigos de Berlim. Na sua companhia, não só passava bons momentos criticando a vida artística e musical da cidade mas também, como ocorreria durante grande parte da sua vida, se entregava ao consumo excessivo do álcool.

além disso, afirmava a sua vocação de sinfonista, vocação que, depois deste êxito, confirmou com novas obras orquestrais redigidas na década de 90.

O êxito de *Kullervo* deu-lhe, inclusive, confiança para formar um lar. A amizade que unia Sibelius aos Järnefelts e, sobretudo, a sua filha Aino, tornara-se mais profunda durante estes anos. Armas Järnefelt chegaria a ser um intérprete autorizado da música de Sibelius e o casamento deste com Aino, em 1892, duraria sessenta e cinco anos.

O músico do nacionalismo finlandês

A música que se seguiu ao casamento, e que se prolongou ao longo dos anos 90, é de acendrado sentimento nacional. A suíte *Karelia*, escrita por Sibelius para um espetáculo realizado em Viipuri, em 1893, possui tons claramente patrióticos, e a ópera *Veneen luominen* («A Construção da Barca») e as *Quatro Lendas*, op. 22, são finlandesas a um nível ainda muito mais profundo. As duas obras inspiram-se no poema *Kalevala* e no mundo da mitologia finlandesa. No entanto, a visita que Sibelius fez a Bayreuth, em 1894, não lhe deixou qualquer dúvida sobre a futilidade das ambições operísticas que o animavam nessa época. *A Construção da Barca* foi a primeira tentativa de ópera e *O Cisne de Tuonela* começou por ser um prelúdio. Também não há dúvida sobre as origens operísticas que transparecem na substância temática de *Lemminkäinen* e de *Tuonela*.

Para fazer face às suas novas responsabilidades familiares, Sibelius teve de se dedicar ao ensino. Segundo parece, e pondo de lado a consideração dos seus dons noutros campos, não há dúvida de que nunca foi um bom professor. De qualquer modo, assumiu o compromisso de dar algumas aulas e, em 1897, foi apresentada sua candidatura a diretor de música da Universidade. Embora Sibelius fosse nomeado, o seu amigo Kajanus — nesta ocasião, seu rival — recorreu para S. Petersburgo, do que resultou a anulação da decisão, pelo

O êxito de Kullervo, *poema sinfônico estreado em abril de 1892, conquistou para Sibelius uma posição na música finlandesa que não seria discutida no futuro. Eufórico, decidiu casar-se com Aino Järnefelt. Em cima: fotografia de Aino dois anos antes do casamento.*

Com a inclusão no Concerto Promenade de 1901 da suíte O Rei Cristiano II, *de Sibelius, a fama deste músico não deixou de crescer. À direita: gravura que mostra o Queen's Hall londrino durante a execução de um concerto, nos fins do século.*

Bettmann Archive

Arquivo Salvat

Em cima: o barão Axel Carpelan, protetor e amigo de Sibelius. À esquerda: Ferruccio Busoni, um dos seus companheiros no Conservatório de Helsinque.

que as calorosas relações que, até então, compositor e maestro tinham mantido esfriaram temporariamente. Apesar da crescente celebridade e do maior prestígio de Sibelius, acabou por ser Kajanus o escolhido. A pensão estatal que o senado finlandês votou para Sibelius uns meses mais tarde deve ser considerada não só como um reconhecimento da qualidade da sua atividade criadora até àquela altura, mas também como um gesto de desagravo, uma vez que se considerava que não havia sido tratado com justiça. Uns anos depois, a pensão passou a ser vitalícia, mas a situação econômica de Sibelius continuou a ser precária e, à medida que a sua importância como artista nacional ia aumentando, teve de se mobilizar em sua ajuda o mecenato particular.

O fato de *as Quatro Lendas*, entre as quais figura *O Cisne de Tuonela*, terem sido recebidas tibiamente na sua primeira interpretação levou o crítico Richard Faltin, um dos mais fervorosos partidários de Sibelius, a pedir-lhe que orientasse seu pensamento para a composição de uma sinfonia não programática. O êxito da estréia de uma sinfonia composta pelo jovem prodígio Ernst Mielck atuou, sem dúvida, como um acicate. A Finlândia não possuía, neste campo, uma história que merecesse ser tomada em conta e a sinfonia de Mielck foi a primeira obra significativa com traços genuinamente finlandeses. O êxito da 1.ª sinfonia de Sibelius (1898-1899) só foi superado pela música que escreveu um pouco mais tarde, ainda no mesmo ano, para um espetáculo público organizado por ocasião das Festas da Pensão da Imprensa. Embora o pretexto para a celebração do espetáculo fosse bastante insignificante, o ato transformou-se na ponta de lança do sentimento patriótico, num momento em que a Rússia aumentava a sua pressão sobre os finlandeses. Chegaria a ser tão popular em todos os lares que sua importância como elemento catalisador dos sentimentos nacionais finlandeses foi incomensurável.

A confirmação internacional

Se a década de 1890 vira a consolidação de Sibelius como primeiro compositor da Finlândia, a seguinte assistiria ao auge da sua reputação internacional. Em 1898, graças aos bons ofícios do seu amigo Adolf Paul, pôde contar com a editorial européia Breitkopf & Härtel para a difusão das suas obras. Posteriormente, Sibelius vender-lhes-ia a *Valsa Triste* por um preço irrisório, decisão que lamentaria até ao dia da sua morte. Em 1900, Robert Kajanus dirigiu a Orquestra Helsinque na sua primeira digressão européia, que culminou com sua apresentação na Exposição Internacional de Paris. *O Cisne de Tuonela* e *O Regresso de Lemminkäinen*, que faziam parte do programa da orquestra, foram muito bem acolhidos. Em 1901, Sibelius recebeu um convite para dirigir a sua própria música em Heidelberg e, no ano seguinte, viajou até Berlim com o fim de apresentar a versão revista de *En Saga* num dos concertos da Nova Música organizados por Busoni. Mas a fama de Sibelius não ficou confinada à Alemanha: Henry Wood incluía a suíte *O Rei Cristiano II*, escrita em 1898, nos seus Concertos Promenade de 1901, e Granville Bantock dirigia a 1.ª sinfonia, apenas uns meses mais tarde. Sibelius ascendia ao cume da fama.

Não muito tempo depois de ter composto a 1.ª sinfonia, Sibelius travou conhecimento com alguém que iria ser de grande importância para ele: o barão Axel Carpelan. Tanto o seu título como o fato de ter agido como mecenas do compositor poderia fazer-nos pensar que era rico, embora isso não acontecesse. Carpelan, que se apresentou a Sibelius por carta, era um grande apreciador de música, altamente sensível e inteligente, e desempenhou um papel de relevo na vida de Sibelius, não só porque se esforçou por angariar ajudas econômicas para o compositor provenientes de várias fontes — entre elas, a dos industriais —, mas também porque estimulou constantemente as idéias criadoras do músico. Foi ele quem lhe propôs a composição da música de *A Tempestade*, um quarto de século antes de Sibelius ter a oportunidade de a criar, e foi ele também que chamou a sua atenção para a «Waldsymphonie», a partir da qual comporia *Tapiola*. A morte de Carpelan, em 1923 — rude golpe na vida de Sibelius —, terá ativado, talvez, estes projetos. Graças ao desvelo do seu protetor, Sibelius pôde dispor do dinheiro necessá-

Ullstein

H. Fristedt/Osman Agency

No meio das crises produzidas pelo aumento das suas dívidas e pela sua tendência para o álcool, Sibelius mandou construir, por volta de 1905, uma casa perto de Helsinque, a que chamou Ainola, em homenagem a sua mulher. Na fotografia de cima, o compositor aparece com duas mulheres de sua família, num salão da casa. À esquerda: vista exterior da propriedade.

rio para empreender a viagem à Itália, onde trabalhou na 2.ª sinfonia, dedicada precisamente a Carpelan.

O período de composição do concerto de violino (revisto em 1905) foi uma época turbulenta na vida de Sibelius: o considerável aumento das suas dívidas e a forte tendência para a bebida provocaram situações de aguda tensão doméstica. Em 1904, comprara um terreno em Järvenpäa, relativamente perto de Helsinque, onde construiu uma casa que batizou com o nome de Ainola, em honra da mulher, e onde passou o resto da vida.

Os êxitos proporcionaram-lhe encomendas muito variadas: a Real Sociedade Filarmônica de Londres pediu-lhe que compusesse a 3.ª sinfonia, e teve de escrever música de cena para diversas obras de teatro, entre elas, *O Cisne Branco*, de Strindberg, e *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck. Com um autêntico amor de violinista frustrado, compôs, também por esta altura, o

concerto de violino. A paixão de Sibelius pelo violino não durou, porém, toda a vida, apesar de ter sempre continuado a alimentar uma certa nostalgia por aquele amor de juventude, que lhe ditou a composição de outras obras para violino, das quais se desprende uma melancolia agridoce finamente elaborada: as serenatas, op. 69, e as maravilhosas séries de *Humoresques*, op. 87 e 89. Em determinado momento, fez também planos para redigir um segundo concerto de violino, mas a sua carreira de regente de orquestra compensou-o, até certo ponto, do abandono das suas ambições como intérprete. A esse respeito, não deixa de ser significativo que a sua carreira de criador e a de diretor acabassem, de fato, ao mesmo tempo.

Início de um novo período

Com a composição da 3.ª sinfonia, pouco antes de completar os 40 anos, Sibelius começou uma nova fase musical, que, a princípio, representou uma descida da sua popularidade. Com o concerto de violino e a 2.ª sinfonia, Sibelius alcançara o auge daquilo a que poderíamos chamar o seu primeiro período criador.

A 3.ª sinfonia demonstrou que Sibelius não caminhava ao ritmo do seu tempo. Enquanto outros compositores procuravam meios orquestrais mais profundos e coloridos mais vigorosos, a sua paleta tornou-se mais clássica, disciplinada e econômica. A 3.ª sinfonia deixou perplexo o público da Rússia e da Alemanha, enquanto o de Paris — onde só se estreou em 1920 — a recebeu com fria indiferença. Só em Londres foi acolhida com um certo calor, mas também ali sofreu muitas vicissitudes. A presença de Sibelius no hermético Club de Música de Londres, na sua segunda visita a Inglaterra, quase não aumentou seu prestígio. Ali, onde fora apresentado o quarteto de cordas de Debussy, o programa de Sibelius reduziu-se a música de piano e a algumas canções, cuja profundidade e riqueza quase não foram valorizadas pelo auditório com a justiça que mereciam. O crescimento relativamente lento da sua reputação em Inglaterra, depois de 1908, foi atribuído a este fato.

Enquanto estava em Londres trabalhando no quarteto *Voces intimae*, Sibelius sofreu uma afecção de garganta. Em 1909, submeteu-se ao tratamento de especialistas em Helsinque e Berlim, por se suspeitar de um câncer. Durante anos, teve de renunciar ao álcool e ao tabaco; as limitações vitais impostas pela doença contribuíram para tornar austeras, profundas e concentradas as obras de Sibelius que se seguiram: 4.ª sinfonia (1911), *O Bardo* e *Luonnotar*. A composição da 4.ª sinfonia viu-se constantemente interrompida pelas viagens e digressões de concertos que o músico realizou pela Escandinávia e outros países. Entretanto, o reconhecimento internacional continuava a marcar o seu caminho: em 1906, foi-lhe concedida a Legião de Honra pelo governo francês: em 1912, uma cadeira de acadêmico de Composição na Academia Imperial de Música de Viena, honra que declinou, e, em 1914, o título de doutor *honoris causa* por Yale. Nesta época, viajar era um estímulo importante para Sibelius. Por muito que amasse Ainola e a Finlândia, sentia a falta de um clima musical vivificante e a atmosfera da sua pátria tornava-se-lhe asfixiante. Ansiava pelo contato com grandes orquestras, a proximidade de novas impressões musicais e a vitalidade de uma grande metrópole. Daí que se tornassem freqüentes as suas visitas à Alemanha e a outros países escandinavos e que sentisse um amor intenso em relação a Itália. Durante a estada na Inglaterra, em 1901, pôde ouvir pela primeira vez os *Noturnos*, de Debussy, e a 1.ª sinfonia de Elgar. Compôs também *Voces intimae*, única ocasião em que, durante o seu período de maturidade, se dedicou ao quarteto. (Parte da 4.ª sinfonia foi pensada originalmente como um quarteto e diz-se também que houve outra tentativa para esse tipo de agrupamento.)

Se a 4.ª sinfonia ofereceu muitas dificuldades a Sibelius, não foram menores os problemas de compreensão que suscitou nos primeiros auditores. A sua apresentação causou perplexidade ao público de Helsinque na estréia e foi acusada de «ultramoderna» na Suécia, país sempre receptivo à arte de Sibelius. Em Gotemburgo, onde foi dirigida pelo seu amigo e admirador, o compositor Stenhammar, recebeu assobios de protesto. Devido à sua inflexível severidade e aridez formal, a obra chegou a ser conhecida na Finlândia como a sinfonia *«Barkbröd»* (*Bark* = casca; *bröd* = pão), aludindo aos tempos de crise, quando os camponeses aumentavam as suas magras provisões acrescentando casca de árvores à farinha da massa do pão. Quando a 4.ª sinfonia chegou à América, o público escandalizou-se. Mas a reação imediata de Toscanini, ao ver que a obra era recebida com troças, foi anunciar a sua repetição imediata!

Para a visita à América, em 1914, Sibelius compôs o poema sinfônico *As Oceânides*, cuja orquestração reviu durante toda a travessia do Atlântico. Foi um hóspede mimado da América, adorou o luxo que o rodeava e regozijou-se com as atenções dispensadas à sua pessoa. Tudo isto implicou uma reafirmação tão grande do seu valor como músico que chegou a planear uma nova visita, mas as nuvens negras da guerra já ensombravam o horizonte da Europa quando, nos últimos dias de julho, fez a travessia de regresso ao lar. Esta viagem foi um dos pontos culminantes da sua carreira. Nunca antes pudera saborear com tanto deleite os frutos do êxito nem gozara com a noção da consistência da sua popularidade. Nos anos 30, quando a sua fama alcançou o apogeu tanto na Inglaterra como na América, só pôde reviver essas sensações de triunfo por referências indiretas, já que, durante os últimos trinta anos da sua vida, não pôs os pés fora da Finlândia. No entanto, a imagem de Titã nórdico, de crânio granítico, posta em circulação durante os últimos anos da sua vida, não corresponde à verdadeira imagem de Sibelius, que, pelo contrário, era um homem com uma personalidade complexa, cheia de facetas diferentes, na qual o artista que submetia o seu trabalho à mais desapiedada autocrítica, acossado pelas dúvidas acerca da sua própria capacidade, convivia com o gênio consciente da sua grandeza. Sendo o seu caráter uma mistura de arrogância, vaidade e orgulho, mostrava-se, no entanto, um ser totalmente vulnerável aos reveses, quer fossem reais quer imaginários. Mergulhava com uma extrema facilidade em estados de profunda depressão, cheios de auto-interrogações. Nesses momentos, o precário equilíbrio psíquico de Sibelius inspirava sérios temores, que

foram aumentando durante os anos da guerra e também em razão dos esforços do compositor para acompanhar as novas correntes musicais da sua época.

O 50.º aniversário de um músico nacional

Com o rebentar da guerra, a Finlândia, dada a sua condição de grão-ducado do império dos czares, encontrou-se automaticamente aliada à Grã-Bretanha, França e Rússia, e contra a Alemanha. Além das privações derivadas da guerra, que Sibelius sofreu como todos os seus compatriotas, houve outros dois fatores importantes que abalaram o seu ânimo: por um lado, a editorial Breitkopf, de Leipzig, cortou a sua fonte de rendimentos e, por outro, as digressões de concertos e as viagens viram-se truncadas bruscamente em conseqüência do conflito bélico. O caudal de música para piano e outras prolixas composições em que se excedeu durante estes anos foi mais determinado por necessidades econômicas do que pela inspiração. A obra mais significativa de Sibelius neste período foi a 5.ª sinfonia, estreada por ocasião do seu 50.º aniversário, cuja celebração se transformou num acontecimento nacional. Desde a composição do poema sinfônico *Finlândia*, Sibelius era, provavelmente, o finlandês mais conhecido no mundo. Graças a ele, muitos tomaram conhecimento do problema da Finlândia e das suas aspirações nacionalistas. Por tudo isto, Sibelius ergueu-se como uma figura nacional de muito maior envergadura do que Elgar em Inglaterra ou Falla em Espanha.

Pode dizer-se que a vida de Sibelius foi a soma dos esforços que a criação de uma extensa obra musical lhe exigiu e da sua identificação com os destinos da Finlândia. Naturalmente, durante os anos da guerra, os finlandeses viram, com alívio, que a sorte da Rússia imperial declinava, de forma que, depois da Revolução de outubro de 1917, proclamaram rapidamente a independência. Mas os sofrimentos do país deviam ainda durar mais algum tempo, ao ver-se dilacerado por uma guerra civil que opôs um governo de predomínio burguês e as forças de esquerda. O próprio Sibelius não deixou de correr um certo risco pessoal. A sensação de insegurança continuava a ser a tônica da sua vida, uma vez que os problemas econômicos não desapareceram com o fim das hostilidades. Durante os primeiros meses do pós-guerra, continuaram a sair da sua pena pequenas obras, mas teve sempre o desejo de escrever outra *Valsa Triste*, que, dito com dureza, lhe permitisse colher os frutos de uma comercialização feliz. A inflação reduziu a nada os seus direitos de autor. Só nos anos 20, quando se chegou a um acordo internacional sobre direitos de representação artística, a sua segurança econômica se viu fortalecida.

Em 1920, Sibelius recebeu uma oferta tentadora da América, que perturbou sua tranqüilidade e que, a princípio, aceitou. Tratava-se de uma proposta para dirigir a Escola Eastman de Música de Rochester, de Nova Iorque, fundada havia pouco tempo e admiravelmente dotada. Vários fatores induziram-no, finalmente, a declinar o convite: ao seu natural tédio,

Sibelius compôs o poema sinfônico As Oceânides *por ocasião da sua visita aos Estados Unidos em 1914. A obra foi estreada em Norfolk, sob a direção do próprio autor. Embaixo: vista do porto de Nova Iorque.*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

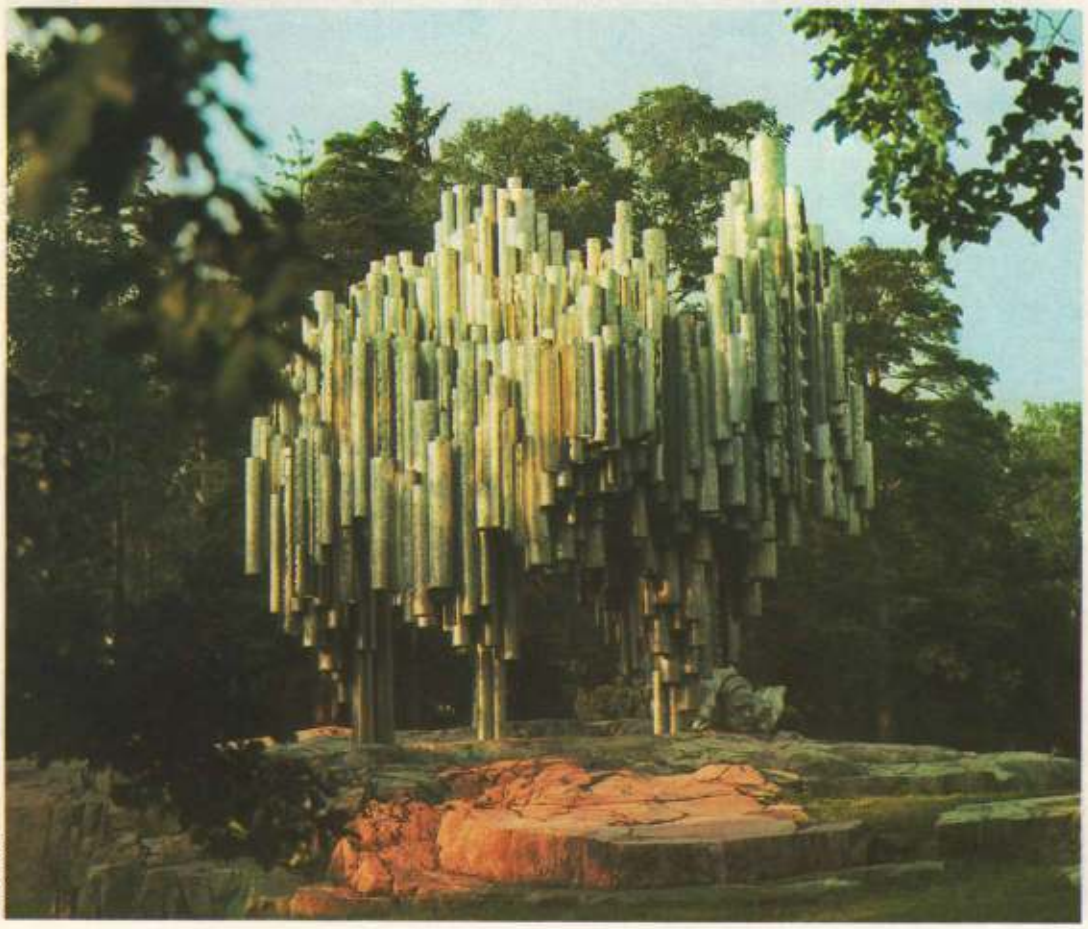
uniam-se a convicção de que era uma oferta que chegava demasiado tarde na sua vida de dedicação à música e a recusa em estabelecer raízes noutro país que, por mais estimulante que fosse, estava afastado da sua cultura e tinha uma língua que não dominava. Uma visita à Inglaterra, em 1921, proporcionou-lhe o último encontro com Busoni, que tocou um concerto de Mozart, enquanto Sibelius dirigiu a sua 4.ª sinfonia.

Longos anos finais de silêncio

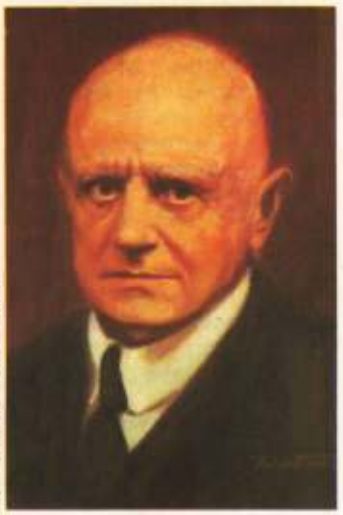
Depois de ter acabado as suas últimas quatro grandes obras — a 6.ª e a 7.ª sinfonias, a música de *A Tempestade* e de *Tapiola* —, Sibelius viveu retirado na sua propriedade de Järvenpää, durante mais de trinta anos, mantendo um silêncio praticamente total. Ainda que, durante muitos anos, persistissem rumores de que compunha uma 8.ª sinfonia e ainda que se prometesse sua publicação para depois da sua morte, nada disso sobreviveu, salvo um rascunho com os três primeiros compassos. No entanto, parece que a obra estava efetivamente acabada nos princípios dos anos 30. Tanto assim é que se anunciou a sua inclusão num ciclo que Kussevitzki organizou em Boston sobre Sibelius, bem como no programa da recém-formada HMV Sibelius Society [HMV=His Master's Voice, «A Voz do Dono»]. Constitui uma nova prova a nota recebida por um copista, a quem Sibelius remetera o primeiro fascículo de 32 páginas da partitura orquestral; nela dizia que o material correspondia aproximadamente a uma oitava parte da obra.

O que está por detrás do anquilosamento da veia criadora de Sibelius e do esgotamento da sua inspiração no último período da sua vida é, naturalmente, matéria para especulações. Provavelmente, foi um conjunto de fatores a determinar a sua inibição: talvez uma sensação crescente de isolamento no mundo que se lhe tornava cada dia mais alheio, talvez o fato de na Alemanha o ignorarem grosseiramente, forma de desprezo que Sibelius nunca conseguiu desculpar, nem mesmo tendo em conta a compensação que representava o culto que lhe era prestado no âmbito anglo-saxão, onde era considerado um sinfonista da envergadura de Brahms e só inferior a Beethoven. Pode ser também que para isso contribuísse o regresso à bebida durante os anos da guerra, o que lhe deixou um tremor nervoso que convertia o ato de escrever numa penosa tarefa.

Fosse como fosse, o que é evidente é que, dados os êxitos da 7.ª sinfonia e de *Tapiola*, o nível artístico e as exigências de criação eram mais elevados do que nunca e era difícil superá-los ou repeti-los. Nunca enfrentara o problema da composição de uma sinfonia seguindo um modelo fixo: todas as sinfonias diferiam tanto entre si como da estrutura generalizada para esta forma musical. Do mesmo modo que lutara para não escrever uma única nota supérflua, para não continuar quando não tinha nada que dizer, podia sentir que esse preceito, que erigira como norma da sua vida, o impedia de compor algo que não acrescentasse nada a toda a sua produção; talvez por isso entendesse que a parte que redigira da 8.ª sinfonia não superasse o conseguido na 7.ª e em *Tapiola*. Provavelmente nessa convicção passou Sibelius as suas três últimas décadas, num digno retiro na vivenda Ainola, onde morreu a 20 de setembro de 1957, poucos meses antes de completar os 92 anos.



W. Mohn/Zefa



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Retrato de Sibelius nos últimos anos de vida. Era este o rosto de um homem que, por razões que só ele conhecia, havia decidido manter, até o fim, um silêncio absoluto.

A música de Sibelius chegou a ser sinônimo de Finlândia. O seu monumento em Helsinque (à esquerda) traduz o reconhecimento dos seus compatriotas.

Capítulo 23

Um gênio sinfônico

Sibelius ocupa um lugar singular não só na música escandinava mas também no desenvolvimento da sinfonia. Além de ser o maior músico surgido nos países escandinavos, as suas sete sinfonias creditam-se por uma mestria excepcional. Dois temas percorrem a sua obra: o arrebatado amor pela natureza e pela paisagem e a sedução exercida sobre a sua música pela mitologia, em especial a contida no poema épico nacional finlandês *Kalevala*.

Os achados da produção de Sibelius são ainda mais notáveis se tivermos em conta que a levou a cabo sem o apoio de uma verdadeira tradição musical autóctone. A sua música brotou numa terra praticamente virgem, sem o calor de uma tradição própria e num ambiente de pobre atividade musical As influências de que se nutriu a sua música inicial podem ser definidas facilmente: primeiro, a dos clássicos vienenses, com a qual contatara através das suas primeiras interpretações de música de câmara; depois, a música de Grieg, de que encontramos ressonâncias na sonata de violino em ré menor, em muitas peças do primeiro período e em outras obras posteriores, como em *O Rei Cristiano II*, op. 27; finalmente, há que mencionar Tchaikovski, cujas harmonias se podem encontrar em algumas obras de Sibelius, como a suíte em lá menor para trio de cordas e a 1.ª sinfonia, op. 39. Grieg foi o primeiro compositor assimilado por Sibelius; Tchaikovski, sobre quem escreveu com admiração, tutelou o seu pensamento musical até à composição das duas primeiras sinfonias; os clássicos vienenses, em especial Beethoven, acompanharam Sibelius toda a vida. Durante os anos da sua estada em Berlim e Viena, o compositor chegou a estabelecer contato com Bruckner, por quem sentiu uma estima duradoura; o mesmo não aconteceu em relação a Wagner, que achou antipático, embora sua obra apresente muitos pontos de coincidência estilística com a do autor alemão: Sibelius admirava particularmente o seu manejo dos metais, aspecto que não deixou de o influenciar. Na sua biografia de Sibelius, Karl Ek-

Museu Nacional, Helsinquia

O quadro da direita, do pintor A. Gallen-Kallela, mostra a forja do ferreiro Ilmarinen, personagem mítica do poema épico nacional finlandês Kalevala, *que exerceu uma influência decisiva sobre toda a obra de Jean Sibelius.*

finlandês repudiou o mundo de Wagner depois da sua visita a Bayreuth em 1894, mas investigações realizadas recentemente pelo Prof. Erik Tawaststjerna não deixam lugar a dúvidas quanto ao impacto esmagador que sobre ele produziram as óperas wagnerianas. O repúdio por parte de Sibelius não é mais do que um verniz com que tentou dissimular a profunda impressão que lhe causaram, atitude semelhante à aberta denúncia que Debussy fez contra Wagner, sem que com isso pudesse esconder o papel que *Parsifal* desempenhou na composição de *Pelléas*.

Obras de juventude

Na música que Sibelius escreveu durante o seu período universitário ainda não emerge por inteiro a sua verdadeira personalidade. O quarteto de cordas em si bemol maior, op. 4, deixa já vislumbrar levemente o autêntico Sibelius. As dúvidas acerca do seu gênio desvaneceram-se definitivamente quando se defrontou com a orquestra, depois da estada em Berlim e Viena. Na sinfonia coral *Kullervo,* op. 7 (1892), viu-se já de modo evidente que Sibelius possuía uma voz diferente, uma voz que iria assumir tonalidades cada vez mais pessoais à medida que ia amadurecendo. Apesar da sua inevitável inexperiência e proporções vacilantes, o que surpreende nesta peça é a assombrosa segurança da orquestração e o sentido imediato de identidade que dela emana. Ao contrário do que fez com *En saga,* op. 9, e *Quatro Lendas,* op. 22, Sibelius nunca reviu *Kullervo.* Considerada na sua totalidade, são claramente perceptíveis nesta obra os alinhavos da sua estrutura, mas os olhos podem distinguir também o seu domínio da forma e o seu sentido do movimento. Em *Kullervo,* há muitos e interessantes achados orquestrais — o efeito das notas repetidas do oboé durante o desenvolvimento do primeiro andamento, por exemplo, é altamente original —, alguns dos quais tornariam a ser utilizados por Sibelius. O andamento mais substancial é, quando muito, o terceiro, «Kullervo e sua irmã», que possui uma escrita dramática da mais elevada qualidade e uma magnífica coda, durante a qual Kullervo se apercebe da natureza incestuosa da sua relação com a heroina e lamenta a morte desta.

A escrita vocal deste longo andamento sugere que Sibelius poderia ter desenvolvido, se quisesse, um estilo operístico altamente respeitável. De fato, fez duas tentativas no campo da ópera em 1893 e 1896. Com uma duração de 70 minutos e dividida em cinco andamentos, *Kullervo* é uma obra de grande efeito dramático, que, dado o seu contexto histórico, se mostrou absolutamente notável e revela o caminho que Sibelius preferiu *não* seguir: a sinfonia programática de proporções mahlerianas, na qual a sua preocupação pela mitologia se unia à consciência crescente das suas capacidades sinfônicas. O primeiro aspecto irá ter a sua saída mais natural na série de poemas sinfônicos que pontuam o seu trabalho criador, desde *En saga* (1892) até *Tapiola* (1926); o segundo produziria o seu ciclo de sete sinfonias (1898-1924).

Arquivo Salvat

Sibelius dirigiu a orquestra que estreou Kullervo, *o seu «poema sinfônico para coro, solistas e orquestra», segundo indicava o programa, com um vigor que se impôs sobre as suas possíveis limitações técnicas como regente. O êxito foi total. «Sibelius exibiu a sua própria voz», disseram as críticas. À esquerda: página do primeiro andamento de* Kullervo.

O gênio sinfônico de Sibelius

Como sinfonista, Sibelius deu uma contribuição única para a música. Possuía um domínio da forma inusitado no século xx. A sua perícia em fazer evoluir organicamente os materiais para aquilo a que se poderia chamar, adotando uma imagem astronômica, «criação contínua», era de tal modo avançada que quase não se encontra paralelo no nosso tempo. Embora *Kullervo* tenha transformado Sibelius em figura nacional de um dia para o outro, ainda tardaria algum tempo a compor uma sinfonia puramente orquestral. Durante os anos seguintes, dedicou os seus esforços à formação e consolidação de uma linguagem musical verdadeiramente pessoal: *En saga* (1892), a música da *Karelia* (1893), as *Quatro Lendas* (1895-1900) e a música para *O Rei Cristiano II* (1898) denunciam uma evolução constante. São extraordinariamente originais os acordes obsessivos que se desprendem das cordas no início da segunda das quatro lendas, *O Cisne de Tuonela,* e que, embora completamente assimilados, seriam inconcebíveis sem o exemplo de *Lohengrin.*

Mas os primeiros compassos da 1.ª sinfonia, op. 39 (1899), mostraram logo que Sibelius fizera enormes progressos desde a composição de *Kullervo,* não só no domínio da orquestra, mas também quanto à concentração do material da obra e à mestria da forma. A coesão orgânica do primeiro andamento estava a uma altura muito superior de tudo quanto havia feito até então. O andamento começa com um longo solo de clarinete sobre um trêmulo dos timbales; na verdade o segundo tema surge deste, embora a transformação seja tão sutil — e total — que quase não se tem consciência auditiva disso. Nesta obra Sibelius reconheceu a sua dívida para com Tchaikovski. A sinfonia *Patética* fora interpretada em Helsinque em 1894 e, de novo, em 1897. No andamento lento da 1.ª sinfonia de Sibelius ressoam os mais fortes ecos da influência de Tchaikovski, apesar de o colorido e a personalidade do seu autor se evidenciarem acentuadamente. A generosidade melódica do final é outra prova dessas ressonâncias.

A gênese da 2.ª sinfonia, op. 43 (1901-1902), mostra até que ponto Sibelius ainda se sentia atraído pelo poema musical. No verão de 1901, o compositor escreveu ao seu amigo Axel Carpelan, falando-lhe da sua intenção de iniciar uma obra baseada em *A Divina Comédia,* coisa de modo algum surpreendente, pois regressara havia pouco tempo da Itália, país que amou durante toda a vida e o único que rivalizava com a Finlândia nas suas preferências. Na Itália, planejara também outra obra sobre o tema de *O Convidado de Pedra;* na realidade, o tema que forma o andamen-

A 2.ª sinfonia, em que Sibelius tornou a tocar a veia patriótica, teve uma calorosa recepção no seu país antes de começar a percorrer triunfalmente as grandes salas de concertos da Europa e da América. Quase toda a obra fora concebida na Itália, país que impressionou profundamente Sibelius. À esquerda: uma vista do rio Tibre, no crepúsculo romano.

to lento da 2.ª sinfonia foi composto tendo em mente a personagem de D. João. Enquanto residia em Rapallo, andou também a pensar num poema sinfônico em quatro andamentos, a que pensava dar o título de *Festivais*, mas grande parte deste material foi completamente transformado e encontrou o seu lugar na 2.ª sinfonia, em que começou a trabalhar seriamente após o regresso à Finlândia.

Nenhuma das suas sinfonias teve um êxito tão imediato como a 2.ª Em 1902, esgotaram-se os lugares para as quatro apresentações e a obra começou o seu triunfante périplo à volta do mundo. Parte do êxito deveu-se a razões extramusicais, uma vez que a obra premia a tecla patriótica, num momento em que a autonomia finlandesa se via seriamente ameaçada e o fervor nacionalista estava em plena ebulição.

Se esta sinfonia pertence, em grande medida, ao mesmo universo da 1.ª, visualiza-o contudo através de lentes mais sutis e refinadas. Tal como acontece na 1.ª sinfonia, o andamento inicial é o que produz uma impressão mais profunda. Até mesmo a sua atmosfera distendida e serena serve para esconder a sua força interior. Cada tema parece evoluir de forma natural a partir do seu antecessor imediato. Os achados desta obra foram resumidos admiravelmente por Tawaststjerna: «Com a 2.ª sinfonia e, especialmente, o seu primeiro andamento, pode dizer-se que Sibelius iniciou a sua verdadeira evolução como sinfonista. Antes, em *Kullervo* e na 1.ª sinfonia, seguiu o exemplo de certos compositores — Tchaikovski e Bruckner, entre outros — que lhe serviram de modelos. Baseando-se neste estilo pós-romântico, Sibelius forjara a sua própria personalidade. O que tinha de individual notava-se mais na linguagem, cuja evolução era superior à do manejo da forma. Mas com a 2.ª sinfonia já não modela seu pensamento sobre obras sinfônicas específicas, mas aceita o repto do princípio sinfônico tal como é. Já não o satisfaz verter material novo dentro de moldes pré-determinados, uma vez que, tal como os mestres vienenses, pensa em termos criadores a partir da forma em si mesma.»

Se analisada superficialmente, a 2.ª sinfonia parece falar nos mesmos termos da 1.ª, mas existem diferenças importantes entre ambas. Na 2.ª, a orquestra é mais reduzida, mais clássica, embora não tão clássica, quanto a sonoridade, como a 3.ª; desapareceram a harpa, o tambor e os pratos da 1.ª Os próprios temas tinham uma coerência orgânica mais flagrante do que em qualquer das anteriores obras de Sibelius: por outras palavras, nascem mais naturalmente uns dos outros. A visita do compositor a Itália poderia explicar a presença na 2.ª de uma atmosfera mais soalheira e descontraída, de uma luz mais suave e quente, embora, se quisermos ser justos, não possamos esquecer que o poema sinfônico *Tapiola*, a sua obra mais agreste e fria, foi escrito nesse mesmo país. Três dos quatro andamentos da 2.ª sinfonia adotam a forma sonata, mas a sutileza do primeiro é tal que poucos críticos estão de acordo em assinalar onde começa o segundo. Este é uma espécie de *adagio* clássico em forma sonata, sem seção de desenvolvimento propriamente dita. Respondendo a uma pergunta de Axel Carpelan sobre este aspecto, Sibelius falou de «um desenvolvimento espiritualizado». O *scherzo* é mais extenso do que o da 1.ª sinfonia. Inspirando-se no exemplo do da 7.ª de Beethoven, Sibelius repetiu a seção do trio, mas, em vez de terminar o andamento com uma repetição da primeira parte, compôs um elo final, que consiste também num amplo desenho de sonata. Diga-se de passagem que a segunda idéia — o tema lamentoso confiado aos instrumentos de madeira — está longe de ser uma resposta ao destino da Finlândia naquela época, como sugeriram alguns críticos, antes se inspira na morte de sua cunhada, Elli Järnefelt, que se suicidou.

Cada uma das sinfonias de Sibelius implica uma novidade no que se refere à estrutura: não se pode deduzir das anteriores qualquer regra que permita ser aplicada às posteriores. Do ponto de vista de uma sinfonia, é também difícil prever o caráter da próxima. Naturalmente, uma pessoa que tivesse ouvido a 2.ª não poderia adivinhar em que direção se iria orientar a 3.ª sinfonia, obra que se revelaria em total desacordo com o clima artístico da sua época (1904-1907), embora pudesse dizer-se praticamente o mesmo de todas as antecessoras. De tão disciplinada, a sua linguagem é ainda mais poderosa, já que, comparada com as de Scriábine, Mahler, Strauss ou Schönberg, por exemplo, prefere não desenvolver texturas cromáticas mais densas e afastar-se dos coloridos mais ricos da paleta pós-romântica. A sua austeridade surpreendeu o público da época. Quando foi apresentada pela primeira vez em S. Petersburgo, um crítico escreveu: «A sinfonia não tem nada do caráter deste compositor, até agora tão respeitado e admirado [...] Será possível que já se tenha esgotado?» Críticos posteriores concluíram que o primeiro andamento figura entre os mais perfeitamente proporcionados compostos por Sibelius. O Prof. Gerald Abraham afirmou: «Devido à clareza e à simplicidade do seu perfil, é comparável a um primeiro andamento de Haydn ou de Mozart [...] Não obstante, a unidade orgânica do andamento é muito mais avançada do que em

Em 1908, Sibelius adoeceu gravemente. Os riscos que a doença comportava obrigaram-no a uma vida austera e concentrada, que se traduziu nas composições desta época. Foi então que escreveu a 4.ª sinfonia, por ele comparada uma vez a um rio que aumenta o seu caudal antes de chegar ao mar, e sobre a qual parece pairar a idéia da morte possível.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

qualquer dos mestres clássicos vienenses; a própria arquitetura geral, ligada entre si, tinha precedentes clássicos, mas julgo que nunca havia sido tão desenvolvida.» Fosse como fosse, esta obra tem uma fluidez natural que nunca é interrompida pelos flamejantes gestos retóricos da 1.ª sinfonia. Os seus contornos são firmes, a linguagem pura e, comparada à opulência da 2.ª, possui uma paleta mais restrita, que dá às tonalidades luminosas um colorido mais sutil, como se fossem pintadas a pastel.

O fluir de um rio profundo

É provável que as circunstâncias pessoais — Sibelius sentia então a morte como algo iminente — tivessem determinado que a 4.ª sinfonia se revestisse de uma austeridade ainda maior, o que a fez aparecer então como uma das obras mais profundamente originais compostas até à data.

No seu diário, Sibelius registrou um comentário esclarecedor, pouco depois de ter terminado a obra. O compositor fala da natureza da sinfonia, que compara a um rio com os seus numerosos afluentes, riachos e arroios, que o ajudam a formar-se, antes de desaguar no mar. O movimento da água determina a forma do leito do rio e esta imagem invade, de um modo especial, a sua visão do problema sinfônico: o movimento da água representa o fluir das idéias musicais e o leito do rio formado pelas águas é a estrutura sinfônica. Por outras palavras, as idéias musicais determinam a forma sinfônica, e não o inverso. Isto nunca foi tão verdadeiro como na 4.ª sinfonia (1909-1911), uma vez que ela ultrapassa qualquer das suas obras anteriores em termos de tensão e de concentração. Tal como no caso de Mahler, o débil estado de saúde e as idéias da proximidade da morte orientaram os pensamentos de Sibelius para o interior de si mesmo. Mahler também purificou a sua linguagem musical na 9.ª sinfonia: os dois compositores tinham chegado a um ponto em que estavam dispostos a prescindir dos artifícios de uma retórica deslumbrante em favor da verdade áspera e monossilábica e, como disse Hans Redlich, ambos «chegam ao umbral da atonalidade à força de empregarem a escala tonal completa, esse fermento destrutivo, o maior inimigo da coesão tonal». A 4.ª sinfonia deixou o público estupefacto e ainda hoje é considerada a menos acessível das sete que compôs. Não há dúvida de que a distância transposta por Sibelius nos quatro anos que separam a 4.ª sinfonia das precedentes é incomparavelmente maior do que a que separa *Kullervo* (1892) da 3.ª (1907). Estas obras, tal como alguns poemas sinfônicos, como *A Filha de Pohjola* (1906) e *Correria Noturna e Amanhecer* (1908), refletem ainda um mundo confinado, ordenado, dominado por fortes instintos clássicos; em contrapartida, com a 4.ª sinfonia Sibelius explorou o mais profundo do abismo. A obra baseia-se no intervalo de trítono (quarta aumentada) e aproxima-se, mais do que qualquer das suas restantes obras, da linguagem de uma tonalidade indeterminada. Nesta composição, transparecem afinidades com Debussy e pode dizer-se que contém elementos expressionistas assim como impressionistas, sem que por isso pertença a qualquer das duas correntes.

Cada uma das sinfonias de Sibelius evidencia uma busca contínua de novos modos formais, embora tal tendência não seja, em nenhum caso, tão completa e prolongada como na 5.ª sinfonia. Sibelius era um compositor profundamente autocrítico, que submetia a sua música ao mais severo exame: por exemplo, *En saga*, escrita em 1892, foi inteiramente revista dez anos mais tarde; as *Quatro Lendas*, também chamadas suíte *Lemminkäinen*, foram alvo de duas revisões, a primeira em 1897 e a segunda em 1900 — quanto à primeira e terceira peças do ciclo — e1939 — quanto à segunda e quarta. Mas os problemas que a 5.ª sinfonia apresentou a Sibelius foram mais complexos. Na sua forma original, quando foi estreada no quinquagésimo aniversário do autor, contava quatro andamentos. No ano seguinte, transformou-a numa obra em três andamentos, para depois a reescrever totalmente em 1919.

Se, para ajuizarmos esta nova sinfonia, baseássemos na 4.ª o nosso julgamento, encontrar-nos-íamos, uma vez mais, perante algo completamente imprevisível. O primeiro andamento é, talvez, a criação mais original de toda a produção de Sibelius, pelo menos segundo a opinião do romancista e historiador de arte holandês Simon Vestdijk, que, em 1962, escreveu um estudo sobre o compositor. Efetivamente, é um andamento pouco comum, já que tem uma exposição dupla que consiste em quatro idéias principais, um desenvolvimento que se pode situar entre o mais misterioso e imaginativo que a literatura sinfônica nos deu depois de Brahms e, em vez da reexposição convencional, um *scherzo* integrado tematicamente dentro do esquema global da sonata.

Convém dizer que tanto a 5.ª sinfonia como as duas obras seguintes são peças que estão fora do tempo. Quem as ouvir não consegue adivinhar a sua origem. Pelo estilo, fariam pensar em *La mer*, de Debussy, mas também numa sonata tardia de Beethoven, por exemplo; por outras palavras, o que se diz nela tem uma aplicação universal. Se a 4.ª e a 5.ª estão «fora do tempo» — no sentido de que tratam de verdades interio-

res —, também estão defasadas em relação ao tempo em que foram produzidas. Todavia, nenhuma das sinfonias de Sibelius é tão radicalmente diferente da música da sua época como a 6.ª sinfonia, escrita em 1923. Esta obra deu origem a um comentário amiúde repetido por Sibelius: «Enquanto outros compositores estão a misturar *cocktails* de cores variadas, eu estou a oferecer 'água pura da fonte'.» De fato, se se pensar na música composta por Bartók, Stravinsky, Schönberg, Hindemith ou pelos músicos do Grupo dos Seis, a 6.ª sinfonia de Sibelius vive noutro planeta. Hoje, parece claro que as gêneses da 5.ª e da 6.ª estão inter-relacionadas e, desde há algum tempo, é evidente que a 6.ª e a 7.ª foram concebidas paralelamente. Nenhuma obra, com exceção da seguinte, patenteia com maior clareza do que esta sinfonia o isolamento em que vivia Sibelius.

A 7.ª sinfonia, redigida em 1924, pode ser vista como o final da procura da unidade orgânica e demonstra quão certa é a afirmação de que Sibelius nunca abordava o problema sinfônico com a mesma idéia. É uma obra com um único andamento, unificada da mesma maneira que Schumann pretendeu na sua 4.ª sinfonia, sem o conseguir. Se bem que contenha trechos com caráter de *scherzo* ou de seção lenta, é impossível delimitar o final de uma seção e o início de outra, tão total é a perícia de Sibelius na arte da transição e o seu controle sobre os tempos simultâneos. Dotada de um caráter épico, pode ser vista como o culminar da obra do compositor, em que o processo de metamorfose temática atinge um tal nível de sofisticação que o ouvinte mal tem consciência dele.

Os poemas musicais

Os poemas musicais de Sibelius foram compostos mais ou menos ao longo do mesmo período das sinfonias e ocupam um escalão imediatamente inferior. Se as sinfonias não sobrevivessem e desaparecesse também o resto da sua produção, os poemas sinfônicos dariam um quadro bastante completo da evolução criadora do compositor.

Durante a última parte do século XIX tinha-se esbatido a linha divisória entre a sinfonia e o poema sinfônico; de fato, poderia dizer-se que muitas das sinfonias desse período estavam mais próximas do poema sinfônico do que do ideal de sinfonia de Beethoven ou de Brahms. No caso de Sibelius, existe uma clara separação entre os dois tipos de composição, inclusive no caso de *Tapiola*, classificada por um escritor como «a 8.ª sinfonia de Sibelius». Nos poemas, por muito sutil que seja o processo de metamorfose a que são submetidas as idéias, por muito magistral que seja o desenvolvimento, não existe o peso da sinfonia nem em termos de conteúdo nem de forma. Os primeiros poemas musicais revelavam o mundo da mitologia finlandesa; mas, enquanto outros compositores anteriores, como Grieg, Kjerulf e Nordraak, tinham mostrado o seu interesse pela música popular como um meio de reafirmarem a sua identidade nacional, nenhum outro compositor escandinavo evidenciou uma atenção tão profunda e duradoira pelo folclore como Sibelius.

Entre os primeiros poemas musicais de Sibelius, *O Cisnè de Tuonela* e *O Regresso de Lemminkäinen*, incluídos no ciclo *Quatro Lendas*, foram a primeira prova da aptidão poética do compositor. *Finlândia*, que se converteu no ponto de partida de um arrebatado sentimento nacionalista, levando Sibelius a ocupar um lugar de protagonista nesta causa, ao mesmo tempo que o tornava conhecido no estrangeiro, foi, na sua origem, o quadro final de um espetáculo público em que se celebrava a história da Finlândia; para esse espetáculo, Sibelius escreveu também outras composições, que depois remodelou em duas suites, as *Cenas Históricas*, op. 25 e op. 66, retirando o melhor delas. *Finlândia* orientou-se para o passado em busca da herança de Liszt; os seus acentos são dramáticos — alguns diriam melodramáticos — e a sua estrutura, simples e diáfana. O tom implorante e patriótico do tema, confiado aos instrumentos de sopro, é de uma eficácia infalível. Esse mesmo êxito provocou um certo esnobismo entre os escritores que consideram a sua estrutura e o seu material imaturos. Todavia, um estudo mais profundo da obra revela uma grande mestria na partitura, mestria essa que pode passar despercebida numa análise mais superficial. Contudo, seria exagerado pretender que as suas virtudes estão ao mesmo nível das *Quatro Lendas* de Lemminkäinen ou dos poemas sinfônicos seguintes, nos quais Sibelius soube enquadrar de modo soberbo o mundo da mitologia finlandesa numa moldura formal mais sólida. *A Filha de Pohjola*, op. 49 (1906), é um exemplo perfeito de poema musical narrativo, como pode sê-lo qualquer dos de Richard Strauss, e, ao mesmo tempo, satisfaz plenamente como música pura o ouvinte que ignorar o seu conteúdo programático. A obra apresenta uma gama quase sinfônica — Sibelius deu-lhe o subtítulo de «Fantasia sinfônica» — sem sacrificar o brilho do colorido pictórico. Nenhum dos poemas sinfônicos seguintes, *Correria Noturna e Amanhecer*, op. 55, e *O Bardo*, op. 64, segue um programa pormenorizado; podem antes considerar-se quadros que exprimem estados de alma e, de fato, com exceção de *Luonnotar*, op. 70 — meio poema sinfônico, meio cena dramática —, os restantes poemas musicais de Sibelius orientam-se mais para a descrição de ambientes e estados de espírito do que para a apresentação de estruturas de caráter narrativo. A pormenorização pictórica da sinfonia *Alpina*, de Strauss, por exemplo, era algo que Sibelius já deixara ficar para trás de *A Filha de Pohjola*.

Tapiola é, sem dúvida, a principal obra de Sibelius neste gênero e está para os bosques nórdicos como *La mer*, de Debussy, está para o mar. Nela se evoca o poder da natureza com uma grandiosidade e um pavor terríveis; é um mundo em constante atividade, indiferente ao homem, despovoado. De todas as obras de Sibelius, é esta a que usa a orquestra de uma maneira mais assombrosamente original e aquela que emprega a pedal com ousadia mais consistente. Uma das características da revisão que Sibelius fez de *En saga* fora a forma como alargava as pedais e reduzia o número de modulações. A obra é não só monotemática, derivando o seu material da idéia da abertura, mas também virtualmente «monotonal», uma vez que quase não se afasta do si menor. Tal como a 7.ª sinfonia, tem a característica de se mover a dois níveis simultâneos de *tempo*. Robert Simpson viu nisso a linha divisória entre a sinfonia e o poema sinfônico: «A 7.ª sinfonia é, como um grande planeta em órbita, de vasto movimento, inexorável e aparentemente imperceptível para os seus habitantes. Mas pode ver-se que os bosques de *Tapiola* se encontram também na superfície desse planeta, dando voltas. É assim, mas nunca os abandonamos, estamos cheios de expectativa, embora nada se eleve, salvo um grande vento. Não há qualquer sentido real de movimento.»

Sibelius é capaz de estabelecer em poucos segun-

Museu Musical, Turku

O poema musical Finlândia, *que Sibelius compôs entre 1899 e 1900, foi incorporado no repertório de música do mestre finlandês a ser interpretado na Exposição Internacional de Paris de 1900. Embora o poema tivesse sido apresentado com esse título nos países escandinavos, fora deles, e devido à pressão russa, foi adotado o título mais ambíguo de* A Pátria. *À esquerda: capa de uma edição de* Finlândia.

dos um mundo sonoro inteiramente próprio. Tal como Berlioz, a sua inspiração temática e a sua roupagem harmônica são concebidas unitariamente em termos de som orquestral: substância e sonoridade não podiam ser separadas uma da outra. Muitos dos traços do estilo orquestral de Sibelius são imediatamente reconhecíveis; a escrita em interseção, isto é, cordas que se movem em trêmulo como acontece na passagem da tempestade em *Tapiola* e no desenvolvimento do primeiro andamento da 5.ª sinfonia; instrumentos de sopro em terceiras; longos acordes sustentados dos metais, que abrem *sforzato subtimo pianissimo* e fazem depois um lento *crescendo;* notas sustidas longamente na pedal e o modo aberto das texturas. São tudo aspectos que demonstram uma assimilação absoluta de Wagner e de Berlioz e a sua transmutação numa técnica expressiva inteiramente individual.

Música dramática e música vocal

A mestria que Sibelius revela na sinfonia e no poema sinfônico ensombrou as suas realizações noutros campos. O declínio que, nos tempos recentes, sofreu a música de cena para o teatro ainda não havia ocorrido na época de Sibelius, daí que tivesse escrito certas composições desse gênero. A mais famosa é a *Valsa Triste,* dançada no decorrer de uma obra do seu cunhado Arvid Järnefelt intitulada *Kuolema* («Morte»); a melhor é a ambiciosa partitura escrita para uma representação excepcional em Copenhague de *A Tempestade,* de Shakespeare (1926). Sibelius compôs abundantemente para o teatro. A sua música para *Pelléas et Mélisande,* de Maeterlinck (1905), e para *O Cisne Branco,* de Strindberg (1908), bem como a de *A Tempestade,* demonstra com quanta destreza podia criar uma atmosfera mediante poucas passagens e um mínimo de possibilidades orquestrais. Em termos de substância temática, o prelúdio de *A Tempestade* não tem muito interesse: trata-se de uma sucessão de subidas e descidas de quartas aumentadas nas cordas, figuras cromáticas sem os instrumentos de sopro e entradas ameaçadoras dos metais, que não possuem nada que se possa classificar de desenvolvimento musical no sentido estrito do termo. No entanto, o efeito é perfeitamente magistral: os mares agitados e os torvelinhos do vento (trompas e percussão) produzem um impacto quase físico no ouvinte.

Sibelius possuía uma imaginação orquestral tão poderosa que poucas das suas canções e peças instrumentais suportariam uma comparação com a sua música orquestral. Todavia, tem cerca de cem canções a seu crédito e o esquecimento a que foram votadas as melhores só se compreende devido ao fato de as línguas sueca e finlandesa serem inacessíveis aos cantores estrangeiros. A atividade de Sibelius como autor de canções estendeu-se ao longo de quase toda a sua carreira e, embora tenha escolhido amiúde textos finlandeses para a sua considerável produção de obras corais e de canções, a maioria destas inspira-se em poemas escritos em sueco. Tais canções abrangem uma ampla gama, que vai da pequena miniatura estrófica e diatônica a outras de grande envergadura, como *Höstkväll* («Noite de Outono»), quase um poema sinfônico vocal. As suas canções carecem da dimensão psicológica que lhes confeririam Wolf ou Mussorgski; ao compô-las, Sibelius

Em Sibelius, o contato com a natureza não produzia um efeito musical imediato. No entanto, a sua música de cena inclui peças de exceção, como a partitura para uma representação de A Tempestade, *de Shakespeare. Embaixo:* Tempestade no Mar, *de A. Andreas (1815-1910).*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

sentia-se inegavelmente inibido pelo seu limitado domínio do piano. Os comentários que este instrumento faz sobre a linha vocal raramente revelam a liberdade que encontramos em Schumann, Wolf ou no seu compatriota Yrjö Kilpinen. No entanto, *Noite de Outono, Paverandan vit havet* («Numa Varanda em frente do Mar») e, em especial, a sua extraordinária obra-prima *Luonnotar* são a prova de uma notável e original abordagem da voz, de tal modo que mesmo algumas das suas canções menos inspiradas mostram um misterioso instinto para captar as inflexões e o espírito dos poetas suecos cujas obras musicou. O mais importante deles foi Johan Ludwig Runeberg, poeta finlandês que escreveu em sueco, muito admirado por Brahms e considerado, geralmente, o melhor cantor da natureza na literatura sueca. Algumas das canções de Sibelius são, indubitavelmente, verdadeiras jóias do gênero.

Outros gêneros

Em contrapartida, a sua produção para o piano é insignificante. Os compositores que não são, ao mesmo tempo, pianistas têm dificuldade em escrever para este instrumento de uma forma pertinente e persuasiva. Encontramos um exemplo análogo em Berlioz, que foi também um grande mestre da orquestra. Além disso, a maior parte da criação pianística de Sibelius nos anos da sua última fase foi fruto de necessidades econômicas. Só as *Três Sonatinas*, op. 67, a suíte *Kyllikki*, op. 41, e algumas outras peças dão um pouco a medida do verdadeiro Sibelius. A música de câmara, que consumira todas as suas energias de juventude, foi curiosamente ignorada na maturidade, se excetuarmos o excelente quarteto de cordas *Voces intimae*, op. 56.

Sibelius é a única figura de relevo internacional na música da Finlândia. A sua identificação imediata com a causa do nacionalismo finlandês e a sua preocupação com a mitologia e a natureza do seu país conferiram-lhe um lugar especial na história da música escandinava, uma vez que a sua música permanece como um emblema do espírito do Norte. Mas se esta fosse a sua única realização, Sibelius seria apenas um nacionalista pitoresco no estilo de Delius. São o seu instinto altamente desenvolvido da forma e a sua extraordinária originalidade como pensador sinfônico que lhe asseguram uma posição estável na história da música européia. ■

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

En saga, op. 9 (1982, rev. 1902) • *Karelia*, op. 10 (abertura, 1893) • *Karelia*, op. 11 (suíte, 1893) • *Varsang* («Canção de Primavera»), op. 16 (poema musical, 1894) • *Lemminskäis-sarja* («Suíte Lemminkäinen»), também chamada *Quatro Lendas*, op. 22: *Lemminkäinen e as Donzelas da Ilha* (1895-1897); *O Cisne de Tuonela* (1895, 1897, 1900) • *Lemminkäinen em Tuonela* (1895, 1897, 1939); *O Regresso de Lemminkäinen* (1895, 1897, 1900) • *Scènes historiques I*, op. 25 (suíte, 1899, rev. 1911) • *Finlândia*, op. 26 (poema musical, 1899, rev. 1900) • Sinfonia n.º 1, em mi menor, op. 39 (1899) • *Romance*, em dó maior, para cordas, op. 42 (1903) • Sinfonia n.º 2, em ré maior, op. 43 (1901-1902) • *Dryadi*, op. 45/1 (poema musical, 1910) • Concerto de violino, em ré menor, op. 47 (1903, rev. 1905) • *Pohjolan tytär* («A Filha de Pohjola»), op. 49 (fantasia sinfônica, 1906) • Sinfonia n.º 3, em dó maior, op. 52 (1907) • *Pan and Echo*, op. 53 (dança *intermezzo*, 1906) • *Öinen ratsastus ja auringonnousu* («Correria Noturna e Amanhecer»), op. 55 (poema musical, 1907) • *In memoriam*, op. 59 (marcha fúnebre, 1909) • Sinfonia n.º 4, em lá menor, op. 63 (1911) • *Barden* («O Bardo»), op. 64 (poema musical, 1913, rev. 1914) • *Scènes historiques II*, op. 66 (suíte, 1912) • Duas serenatas, violino e orquestra, em ré maior e sol menor, op. 69 (1912-1913) • *Aallottaret* («As Oceânides»), op. 73 (poema musical, 1914) • 2 peças para violino, violoncelo e orquestra, op. 77 (1914) • Sinfonia n.º 5, em mi bemol maior, op. 82 (1915, rev. 1916, 1919) • *Humoresques*, n.º 1, duas, em ré menor e ré maior, violino e orquestra, op. 87 (1917) • *Humoresques*, n.º 3, seis, em sol menor, sol maior, mi bemol maior e sol menor, violino e orquestra, op. 89 (1917) • *Valse lyrique*, op. 96/1 (1920) • *Autrefois*, orquestra e 2 vozes *ad lib*, op. 96/2 (1919) • *Valse chevaleresque*, op. 96/3 (1920) • *Suite mignone*, flauta e cordas, op. 98/1 (1921) • *Suite champêtre*, cordas, op. 98/2 (1921) • *Suite caractéristique*, harpa e cordas, op. 100 (1922) • Suíte n.º 6, em ré menor, op. 104 (1923) • Sinfonia n.º 7, em dó maior, op. 105 (1924) • *Tapiola*, op. 112 (poema musical, 1926) • Sinfonia n.º 8 (1929, destruída).

OBRA VOCAL E CORAL

Música de cena

Karelia, música de cena (1893, não publ.) • *Ödlan* («O Lagarto»), op. 8, música de cena (M. Lybeck, 1909, não publ.) • *Kuningas Kristian II* («O Rei Cristiano II), música de cena (A. Paul, 1898) • *Kuolema* («Morte»), op. 44, música de cena (A. Järnelfelt, 1903, não publ.): n.º 1, rev. como *Valsa Triste* (1904) • *Pelléas et Melisande*, música de cena (Maeterlinck, 1905): suíte (1905) • *Belsazars gästabud* («O Festim de Baltazar»), op. 51, música de cena (H. Procopé, 1906, não publ.): suíte (1907) • *Svanevit* («O Cisne Branco»), op. 54, música de cena (Strindberg, 1908, não publ.): suíte (1909) • *Scaramouche*, op. 77 (P. Knudesen, M. T. Bloch, 1913) • *Jokamies* («Todo o Mundo»), op. 83, música de cena (H. von Hoffmannsthal, 1916, não publ.) • *A Tempestade*, op. 109, música de cena.

Obras corais

Entre outras sobressaem: *Kullervo*, sinfonia com soprano, barítono, vozes masculinas e orquestra, op. 7 (Kalevala, 1892) • *Rakastava* («O Amante»), vozes masculinas, op. 14 (Kanteletar, 1893, arr. 1894, 1898, 1911) • 9 canções para 2 tenores e 2 baixos, op. 18 (Aho, Kanteletar, Kivi, Kalevala, 1893-1904) • *Cantata para a Coroação de Nicolau II*, vozes solistas, coro misto e orquestra (Cajander, 1896, não publ.) • *Cantata para as Cerimônias da Universidade de Helsinque* de 1897, vozes solistas, coro misto e orquestra, op. 23 (Koskimies, 1897, não publ.) • *Sandels*, improviso para vozes masculinas e orquestra, op. 28 (Runeberg, 1898, rev. 1915) • *Tulen synty* («A Origem do Fogo»), barítono, vozes masculinas e orquestra, op. 32 (Kalevala, 1902, rev. 1910) • *Vapautettu Kuningatar* («A Rainha Liberta»), cantata, coro misto e orquestra, op. 48 (Cajander, 1906) • 2 canções para vozes mistas, op. 65 (E. W. Knape, Engström, 1911-1912) • *Oma maa* («A Nossa Terra»), cantata, coro misto e orquestra, op. 92 (Kallio, 1918) • *Jordens sang* («Canção da Terra»), cantata, coro misto e orquestra, op. 93 (Hemmer, 1919) • *Maan virsi* («Hino da Terra»), cantata, coro misto e orquestra, op. 95 (E. Leino, 1920) • 2 canções para vozes masculinas, op. 108 (L. Kyösti, 1925) • *Väinön virsi* («Canção de Vaino»), coro misto e orquestra, op. 110 (Kalevala, 1926) • *Música Ritual Maçônica*, vozes masculinas, piano e órgão, op. 113 (Schiller, Confucio, Goethe, Simelius, Rydberg, Sario, Korpela, Sola, 1927).

Canções

Entre 1888 e 1920, compôs aproximadamente noventa canções para uma voz e piano, baseadas em textos de Runeberg, Topelius, Joukahainen, Tawaststjerna, Levertin; Forsman-Koskimies, Calamnius, Josephson, Gripenberg, Fröding, Wecksell, Borström, Hedberg, Rydberg, Busse-Palmo, Fitger, Weiss, Susman, Dehmel, Ritter, Kyösti, Greif, Karlfedt, Snoilsky, Lybeck, Franzén, Procopé e outros.

OBRA DE CÂMARA

Vattendroppar («Gotas de Água»), violino e violoncelo (1876) • Trio com piano, em lá menor (1881-1882) • Sonata de violino, em ré menor (1881-1882) • Quinteto com piano, em mi menor (1881-1882) • Quinteto de cordas, em mi bemol maior (1885) • Trio de cordas em sol menor (c. 1885) • Trio com piano, *Korpo* (1887) • *Andante cantabile*, violino e piano (1887) • Trio com piano, *Loviisa*, em dó maior (1888) • Tema e variações em dó sustenido maior, quarteto de cordas (1888) • Quinteto com piano, em sol menor (1889) • Quinteto em dó maior, 2 violinos, violoncelo e piano (1891) • Rondó para violeta e piano (1893) • 2 peças de violino e piano, op. 2 (1888, rev. 1912) • Quarteto de cordas em si bemol maior, op. 4 (1889-1890, não publ.) • *Malinconia*, violoncelo e piano, op. 20 (1901) • Quarteto de cordas, *Voces intimae*, em ré menor, op. 56 (1909) • 4 peças de violino, violoncelo e piano, op. 78 (1916-1919) • 6 peças de violino e piano, op. 79 (1915) • Sonatina de violino e piano, em mi maior, op. 80 (1915) • 5 peças de violino e piano, op. 81 (c. 1915) • *Novelette*, violino e piano, op. 102 (1923) • 4 peças de violino e piano, op. 115 (1929) • 3 peças de violino e piano, op. 116 (1929).

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

Au crépuscule (1887) • 6 improvisos, op. 5 (1893) • Sonata em fá maior, op. 12 (1893) • 10 peças, op. 24 (1894-1903) • 10 peças, op. 34 (1914-1916) • *Pensées lyriques*, op. 40 (1912-1914) • *Kyllikki*, op. 41 (1904) • *Dance Intermezzo*, op. 45/2 (1904, orq. 1907) • 10 peças, op. 58 (1909) • 3 sonatinas, op. 67 (1912) • 5 peças, op. 75 (1914) • 13 peças, op. 76 (c. 1914) • 5 peças, op. 85 (1916) • 6 peças, op. 94 (1919) • 6 bagatelas, op. 97 (1920) • 8 peças, op. 99 (1922) • 5 *Peças Românticas*, op. 101 (1923) • 5 peças, op. 103 (1924) • 5 esboços, op. 114 (1929, não publ.).

Perfil biográfico

Capítulo 24

Franck, um inovador

César Franck foi um compositor que, durante muito tempo, foi motivo das mais diversas lendas. «Assimilado» às conveniências de uns — seus alunos —, repudiado por outros e, *a posteriori*, vítima de falsas opiniões ou de preconceitos, só recentemente se concedeu a César Franck o lugar que, por justiça, lhe pertence na história da música. Apresentou-se freqüentemente a sua figura de maneira equívoca, ocultando, por vezes de forma intencional, o seu caráter interiormente complexo e atormentado por detrás de uma aparência exterior afável, confundindo a nobreza evangélica com a fé de um homem ingênuo. Alguns pretenderam transformá-lo num sacristão sempre entregue a orações, num santo de altar, chegando até a dar-lhe amistosamente a alcunha de «Pater Seraphicus». Os que procederam assim conheciam muito mal esse homem secreto, atormentado e até sensual; aliás, o conhecimento mais profundo da sua personalidade continua a ser o proporcionado pela audição atenta da sua música mais do que pelos testemunhos dos seus contemporâneos.

A vida de César Franck não foi marcada por nenhum desses grandes dramas ou elevados empreendimentos, desses amores desenfreados que só interessam aos biógrafos de pacotilha ou à imprensa do coração. Nem surdo como Beethoven, nem louco como Schumann, nem protegido dos deuses como Liszt ou dos reis como Wagner, Franck viveu uma existência medíocre, de modo algum atraente. Vestindo com simplicidade, quase sempre de preto, e com o guarda-chuva no braço, tinha o aspecto de um ajudante de notário ou de modesto funcionário de província. Nada havia nele de águia altiva; nenhum traço da sua pessoa revelava o grande compositor que foi na realidade. O verdadeiro Franck está todo na sua música. É aí que o podemos encontrar, é aí que o podemos desmascarar.

Infância e primeira juventude

César Franck nasceu em Liège, às primeiras horas da manhã do dia 10 de dezembro de 1822, tendo-lhe sido dados os gloriosos nomes — causadores de críticas, mais tarde — de César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert. O lar em que nasceu era, no entanto, modesto, mesmo humilde, e o seu sangue alimentava-se de uma tripla ascendência: alemã, valona e holandesa.

O pai, nascido em 1794, casara em agosto de 1820 com uma jovem de Aix-la-Chapelle, Marie Christine Barbe; da sua união nasceram dois filhos: César, primeiro, e Joseph (futuro organista), em 1825. O que a mãe tinha de doce e piedosa, tinha o pai de egoísta, tirânico e

Todos os antecedentes familiares de Franck devem ser procurados na Alemanha, mas a emigração para a Bélgica do último dos nove filhos de Bartolomé Franck, avô do compositor, fez que César-Auguste nascesse neste país. Embaixo: uma vista de Liège cerca de 1835.

Mary Evans Picture Library

Museu do Petit Palais, Paris/Arquivo Salvat

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Anton Reicha (em cima, retrato) foi um dos professores que se encarregou do jovem Franck em Paris, até ele poder ter acesso ao Conservatório.

Paris significaria o início da carreira de César Franck e a adoção de uma pátria definitiva. À esquerda: uma vista do Sena, quadro de C. Pissarro.

avarento, chegando a marcar o pão para se certificar de que não haviam dado fatias suplementares às crianças.

Oprimido pela sua mediocridade — não passava de um simples empregado do Banco Frésart, primeiro, e do escritório de um agente de câmbios, depois —, Nicolas-Joseph Franck tentaria tudo para realizar através dos filhos aquilo que ele nunca pudera conseguir: os filhos iriam transformar-se na redenção das suas frustrações, na justificação da sua vida, no sinal da sua própria importância. Desde muito cedo, impôs ao mais velho a aprendizagem do piano e a do violino ao mais novo, submetendo-os a longas horas de trabalho, sem distrações nem descanso. César entrou muito novo para o Conservatório de Liège, assistindo às aulas de piano de Jahleau e às de solfejo de Duguet: aos 9 anos, conhecia já a dureza de uma dedicação que não abandonaria em toda a sua vida. Por outro lado, os progressos do pequeno César eram rápidos, graças à sua surpreendente memória, a um ouvido muito seguro e a uns dedos compridos e afilados que abrangiam sem dificuldade os maiores acordes (até à duodécima!). Em 1833, César iniciou estudos de harmonia com Daussoigne. No ano seguinte, o obstinado pai conseguiu que tocasse perante o rei Leopoldo I. Mas isso era apenas um primeiro passo. Ambicionando para o filho a fama alcançada por virtuoses como Paganini, Liszt ou Hummel, Nicolas-Joseph deixou, com toda a família, a Valônia, região decididamente demasiado humilde para as suas aspirações, e, nos princípios de 1835, instalou-se em Paris com o objetivo de conquistar a glória para o filho.

Porém, o Conservatório daquela cidade não abria as suas portas aos estrangeiros, razão por que teve de requerer a nacionalidade francesa. Durante a espera, confiou César aos cuidados de dois excelentes professores, Zimmermann e Reicha, diretores de curso no Conservatório, que auguraram um belo futuro para o rapaz. Por fim, quando tinham já passado alguns meses, chegou o tão desejado documento de nacionalização. César inscreveu-se imediatamente no Conservatório, em 4 de outubro de 1837. Trabalhador consciencioso e minucioso, soube conquistar um louvor todos os anos: terceiro prêmio por unanimidade, em 1838; segundo, em 1839; primeiro, em julho de 1840; segundo prêmio de órgão em 1841. Estes êxitos abriram-lhe novos horizontes e permitiram-lhe dar novos concertos. A partir desta altura, o pai converteu-se em seu empresário, obrigando-o a compor uma obra após outra (fantasias, sonatas, variações sobre árias de óperas e até dois concertos de piano) com o fim de que pudesse atuar em público. De 1837 a 1844, a história de César Franck é a das decisões tomadas pelo pai, que conseguiu introduzi-lo nos salões dos construtores de pianos Pape e Érard, onde o jovem músico interpretou o seu *Trio de Salão*, em si bemol, op. 1, e em numerosos círculos particulares, como os do rico Faubourg Saint-Germain. Ao mesmo tempo, forçou-o a dar aulas de «piano, harmonia teórica e prática, contraponto e fuga, no seu novo domicílio, rue Laffitte, n.º 43», como indicava o anúncio que apareceu nos jornais. Além disso, esse homem voluntarioso e empreendedor ia às redações das revistas com numerosas indicações sobre as atuações de Franck, organizava digressões audazes pela Bélgica e a Alemanha, e, para que os filhos brilhassem ainda mais, chegou a tirá-los repentinamente do Conservatório, onde, na

sua opinião, perdiam o tempo. Devido a isso, César nunca pôde concorrer para a obtenção do primeiro prêmio de órgão, nem ao Prêmio de Roma, o que, trinta anos mais tarde, lhe acarretaria conseqüências aborrecidas, atrasando consideravelmente a sua nomeação para professor do Conservatório de Paris.

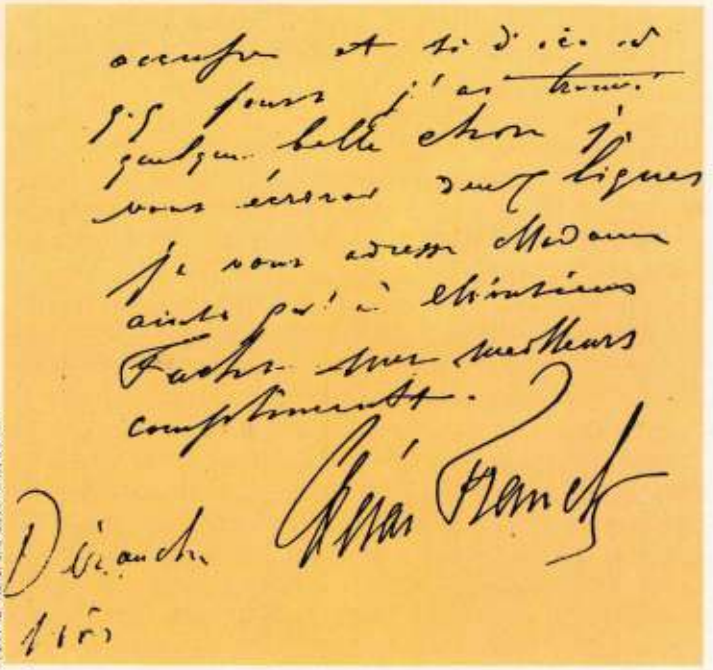
E, no entanto, aquele rapaz um pouco apagado que era César Franck, que até então se submetera cegamente aos desejos do pai, mostrou de repente toda a sua rebeldia. Corria o ano de 1846 e Franck tinha completado os 22 anos quando rebentou a tempestade familiar. Havia dois meses que o jovem compositor dava aulas num colégio da rue des Martyrs, em Paris. Entre as alunas, havia uma que atraía visivelmente o seu interesse e era alvo de todas as suas preferências. Eugénie-Félicité Jaillot-Desmousseaux, filha de uns atores da Comédie Française. É fácil adivinhar o que se segue. Um amor nascente que inspira uma terna melodia: *O Anjo e o Menino* (fevereiro de 1846). Violentas discussões com o pai, que rasga a partitura. César volta a escrever rapidamente e de cor a página destruída e abandona definitivamente o lar para se instalar na rue Blanche, muito perto de Desmousseaux. A ruptura com o pai consumara-se. No entanto, para poder casar com a amada, o jovem músico teve de arrancar — a lei ainda o exigia — o consentimento paterno ao fim de três «requerimentos», o que recorda Robert Schumann e Clara Wieck, que foram obrigados a utilizar o mesmo processo com o pai da jovem. A 8 de fevereiro de 1848, foi assinado o contrato e, a 22 do mesmo mês, César Franck casou com Félicité em Notre-Dame de Lorette; para chegar à igreja o casal teve de passar pelas barricadas que a revolução levantara em Paris ao grito de «Abaixo Guizot!», lançado pelos republicanos. Devido ao recolher, tiveram de se retirar muito cedo, às primeiras horas do entardecer, para o pequeno apartamento situado no número 69 da rue Blanche. Um novo capítulo abria-se, então, na vida de Franck.

Dos anos obscuros à celebridade

Começaram, assim, para César Franck os anos obscuros. Durante quatro lustros, o músico levaria uma vida de pequeno burguês, em que as circunstâncias do cotidiano iam adquirindo as proporções de acontecimentos importantes: uma aula frustrada, a preparação dos cursos, os trabalhos do lar, a perda de tempo para dar aulas ao domicílio por toda a Paris. Todos os anos, cinco ou seis concertos como «pianista acompanhante» em Orleães ajudavam-no um pouco economicamente, rendendo-lhe 100 francos em 1826 e 120 francos três anos mais tarde. Em suma, uma existência asfixiada entre o peso de um trabalho incessante para sobreviver e a dedicação à família: quatro filhos, nascidos entre 1848 e 1853, dois dos quais morreram de tenra idade. A vida de César Franck foi, durante estes anos, apagada, sem nenhum fulgor de glória; compôs muito poucas obras e, sem dúvida, nenhuma que valesse a pena. O seu abatimento criador chegou a tal ponto que o nome de César Franck caiu no esquecimento, enquanto o do irmão Joseph, organista em Saint-Thomas d'Aquin e compositor fecundo, não cessava de se impor. No entanto, quando estava mais submerso por este clima de tons cinzentos, a sorte veio em sua ajuda: em 1853, o seu amigo, o abade Dancel, ofereceu-lhe o lugar de organista na Igreja de Saint-Jean e Saint-François du Marais e pôs à sua disposição um maravilhoso e moderno instrumento, um dos primeiros órgãos assinados por um construtor de futuro lisonjeiro: Cavaillé-Coll. Em 1858, Franck mudou de destino, convertendo-se em organista da Igreja de Sainte-Clotilde, situada na outra margem do Sena, em pleno coração do bairro de Saint-Germain, e dotada, também havia pouco tempo, de um magnífico Cavaillé-Coll. Franck sentar-se-ia diante desse instrumento excepcional até ao fim da sua vida, em 1890. Através dele, iria expressar o melhor de si mesmo, apoiado nos seus pedais, situado entre o céu e a terra, e transformado no intérprete dos desejos dos homens perante Deus. Naquele magnífico instrumento executou, a 17 de novembro de 1864, o seu célebre compêndio de *Seis Peças de Órgão*, obra que significou, para a França, o despertar da música organística. Ali deixou que, todos os domingos, os seus dedos cantassem em magníficas improvisações, infelizmente perdidas para nós, mas ouvidas pelos fiéis e pelos alunos de então com um religioso arrebatamento.

Pouco a pouco, começou a renascer o nome de César Franck e abriram-se para ele as portas das salas de concertos e das igrejas nas inaugurações de órgãos novos: graças a isto, deu recitais, por exemplo, em Saint-Étienne du Mont, em Saint-Sulpice e até na Basílica de Saint-Denis, bem como em diversas igrejas de província. A partir desse momento, a vida do músico tomou um novo rumo e conheceu uma mudança notável, que se acentuou quando foi nomeado professor de órgão do

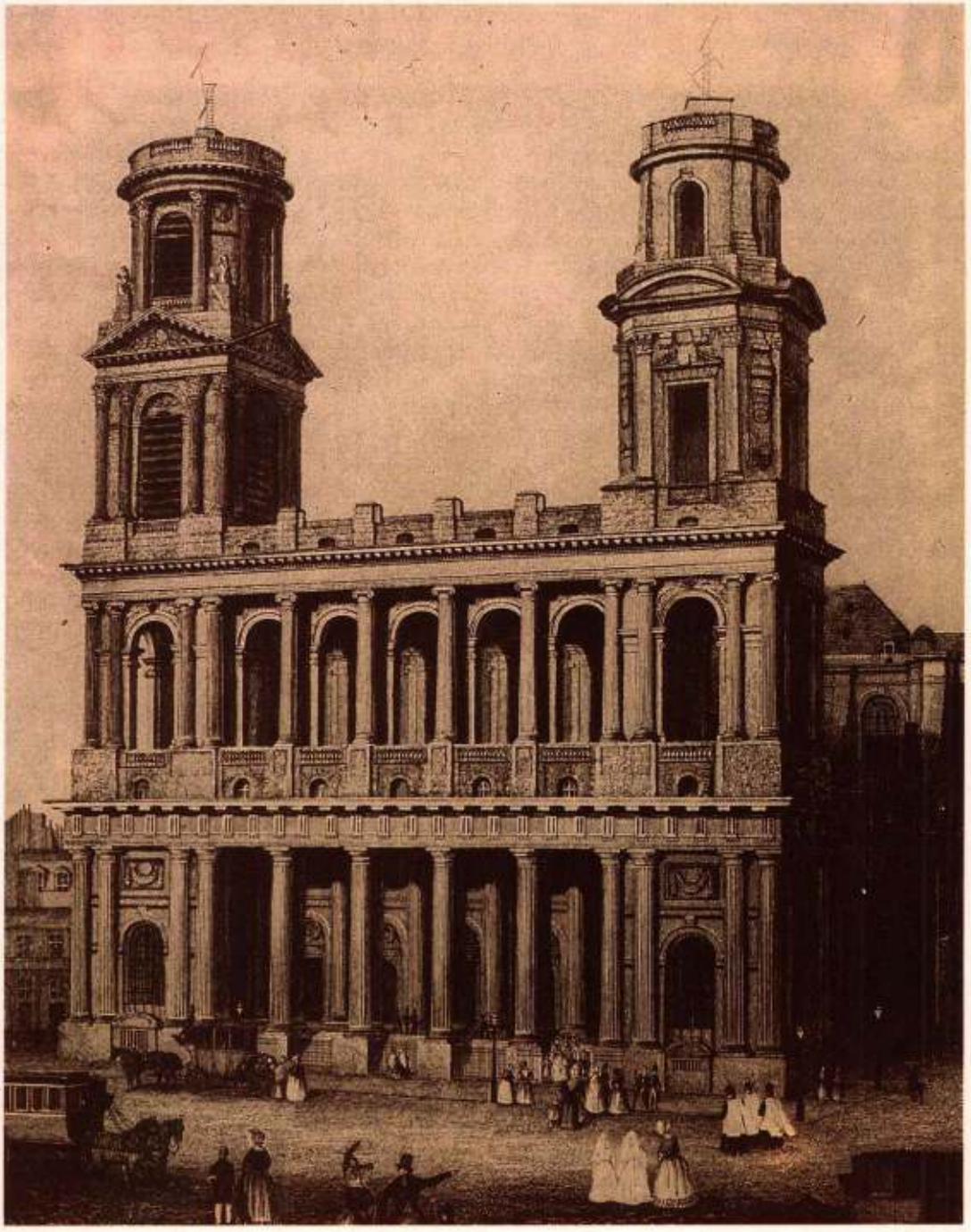
Depois da ruptura com o pai, começou para César Franck um período muito duro. Perdido o apoio paterno (era o pai que organizava os seus concertos, lhe arranjava alunos e se encarregava da publicidade depois das suas atuações), Franck viu-se reduzido a um modesto lugar de organista ajudante da igreja de Notre-Dame de Lorette e aos módicos rendimentos que provinham das suas aulas. Embaixo: parte de uma carta de Franck, desses anos, agradecendo favores.



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

A estrela de César Franck (em cima, retrato) começou a ser mais luminosa quando o abade Dancel o nomeou organista da Igreja de Saint-Jean et Saint-François, que tinha um magnífico instrumento.



Museu Teatral do Scala, Milão/Fabri

O órgão da Igreja de Saint-Jean et Saint-François abriu a César Franck novos horizontes até então não imaginados. A Basílica de Saint-Denis (gravura da direita) foi uma das que convidou o brilhante mestre organista.

Conservatório, em 1872. Feliz circunstância que, por fim, lhe assegurou um ordenado digno e lhe permitiu recuperar dos maus tempos da guerra franco-prussiana de 1870, em que havia perdido a maioria dos seus alunos e uma boa parte dos honorários que recebia da Igreja de Sainte-Clotilde. Para aquele homem de gostos simples, 1500 francos anuais — que, em 1885, se elevaram a 2400 — deviam parecer um rio de dinheiro. Mas, acima do dinheiro propriamente dito, estava a possibilidade de ver garantida a sua situação material, o que lhe permitia dispor de mais tempo livre e sentir o espírito mais liberto de preocupações para se dedicar novamente à composição. Iniciou-se, então, o período de criação das grandes obras-primas, nas quais Franck demonstrou a sua estatura de gigante. Se o seu oratório *Les béatitudes* lhe tomara dez anos (1868-1878), nesta nova época conseguiu produzir em cada período de férias de verão uma composição magistral, exemplar, como que esculpida em mármore. Animado de verdadeira febre criadora, Franck parecia querer recuperar o tempo perdido. Esse estado de espírito viu-se estimulado, sem dúvida, pelas suas reflexões pessoais mas também pelo contato constante e cotidiano com os seus alunos — d'Indy, Duparc, Chausson, Bréville e tantos outros — que integravam aquilo a que alguns, despeitados por não terem podido fazer parte do grupo ou por um espírito de crítica sistemática, chamaram o «bando de Franck». Os componentes do grupo desenvolveram importantes programas de concertos públicos, propiciados pela criação da célebre SNM (Sociedade Nacional de Música), fundada, logo após a guerra de 1870, por Raymond Bussine, Duparc, Saint-Saëns e Castillon, e à qual se associou Franck logo desde o começo. Embora surgida da iniciativa destes admiradores de Franck, a SNM deu

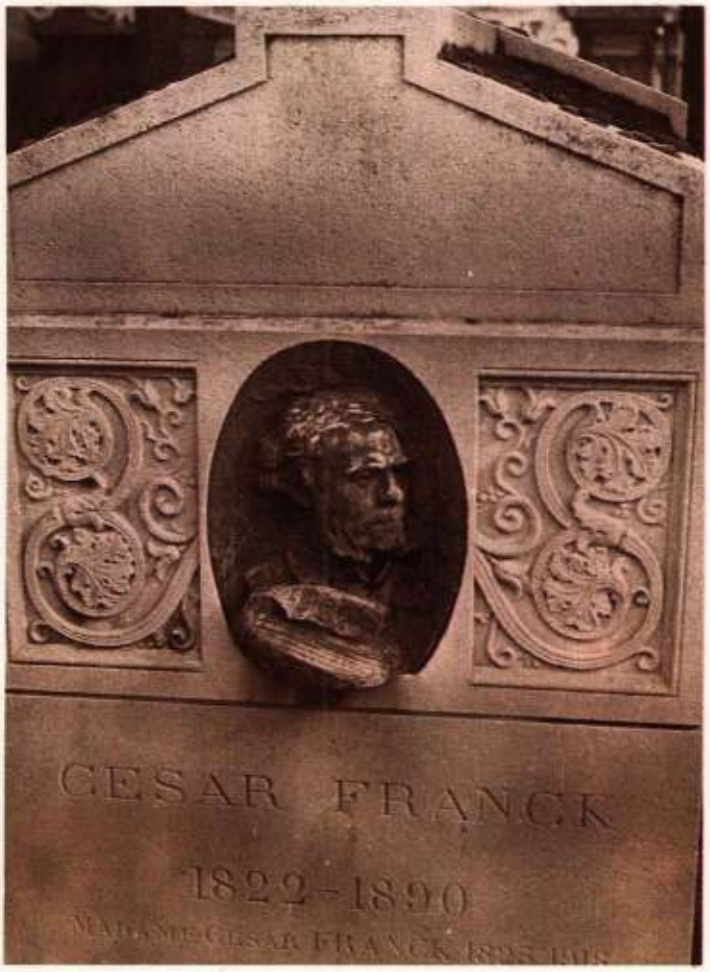
Na gravura da direita, Franck, com Massenet, Saint-Saëns, Gounod e outros contemporâneos, integrando um júri musical na cidade de Paris. O seu cargo de mestre organista e as aulas do Conservatório concederam-lhe uma posição de relevo entre os colegas.

Roger Viollet

Em 1872, o então ministro de Belas-Artes, Jules Simon, confiou a César Franck o curso de órgão no Conservatório (gravura, a cores, embaixo), circunstância que melhorou a situação econômica da família e ampliou a fama do músico.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Depois das exéquias de Franck na Igreja de Sainte-Clotilde, o cortejo iniciou a marcha sob um céu chuvoso e frio, até ao cemitério de Montrouge, onde Emmanuel Chabrier pronunciou o discurso fúnebre. À direita: o túmulo de César Franck no cemitério de Montparnasse, para onde os seus restos mortais foram trasladados em 1891.



Roger Viollet

Na obra de Franck vive um elevado espírito religioso que culminará em criações como Les béatitudes *ou os* Três Corais de Órgão, *que resumem (disse-se) «a aspiração de uma alma em relação à claridade da paz divina e à felicidade celeste». O* Anjo da Vida, *de Segantini (página seguinte), parece assumir esta aspiração final do músico.*

a conhecer partituras de compositores tão diferentes como Chabrier, d'Indy, Ravel, Debussy, Fauré ou Florent Schmitt. Foram momentos fecundos para a história da música francesa os compreendidos entre 1870 e 1914, bem como para o desenvolvimento estético de numerosos artistas — compositores ou intérpretes —, certos de se poderem fazer ouvir. Nas salas da Sociedade Nacional de Música estrear-se-ia, assim, a maior parte das obras-primas que Franck compôs nos anos seguintes: em 1882, *O Caçador Maldito;* em 1884, *Prelúdio, Coral e Fuga* e *Os Djinns;* em 1885, as *Variações Sinfónicas;* em 1886, a *Sonata de Piano e Violino;* em 1887, *Prelúdio, Ária e Final;* em 1888, *Psyché* e sinfonia em ré menor; em 1889, o admirável e poderoso quarteto de cordas.

Com 68 anos, César Franck mostrava-se ainda um músico cheio de inspiração e de projetos. Durante o verão de 1890, compôs em Nemours uma nova compilação de excepcional qualidade: os *Três Corais de Órgão,* nos quais transbordou toda a sua fé profunda, elevando-os à altura de um verdadeiro testamento musical e espiritual, como se tivesse tido consciência do fim que se aproximava. Até àquela data, gozara de uma sólida saúde mas, a partir daí, começou a sentir-se fatigado. No mês de maio do ano de 1890 fora vítima de um acidente de viação; o trem de praça que o conduzia a casa do pianista Paul Braud foi abalroado por um ônibus. No choque, sofreu uma pancada dolorosa no lado direito do corpo e o músico desmaiou; no entanto, a sua forte constituição permitiu-lhe um rápido restabelecimento. O verão passado em Nemours fez-lhe, sem dúvida, muito bem, deixando-o levar a bom termo a composição dos corais. Não obstante, não se tratou e, apesar das recomendações da família e do seu médico, retomou as aulas a 4 de outubro, tanto no Instituto dos Jovens Cegos como no Conservatório. A 18 do mesmo mês deu aquela que seria a sua última lição. Em conseqüência de uma constipação teve de recolher ao leito. Não tardou a declarar-se uma pleuresia, agravada por uma pericardite. Embora tentasse esconder à família o seu estado, fez confidências reveladoras ao cônego Gardey, que fora fazer um pouco de companhia ao amigo. Falando-lhe dos seus projetos, teceu o seguinte comentário em voz baixa: «Deus permitirá que os acabe na eternidade.»

No fim de outubro, pareceu ter melhoras, segundo indicaram os jornais da época. Mas, em novembro, o doente piorou. No dia 7, passou-lhe pela cabeça compor uma fuga, o que encheu o seu espírito de desassossego, mas, no sábado, dia 8, às 5 da manhã, a vida de César Franck extinguia-se, depois de ter repetido mais de uma vez: «Meus filhos, meus pobres filhos.»

Dois dias mais tarde, celebraram-se as exéquias em Sainte-Clotilde, a *sua* igreja, completamente revestida de preto. Uma imensa multidão de amigos, fiéis e até de mendigos, a quem todos os dias dava uma esmola ou algumas palavras de conforto à porta da igreja, acorreu a agradecer-lhe pela última vez a alegria e consolação recebidas através da sua música. A sua glória — póstuma — começava. □

Capítulo 25

Uma obra tardia

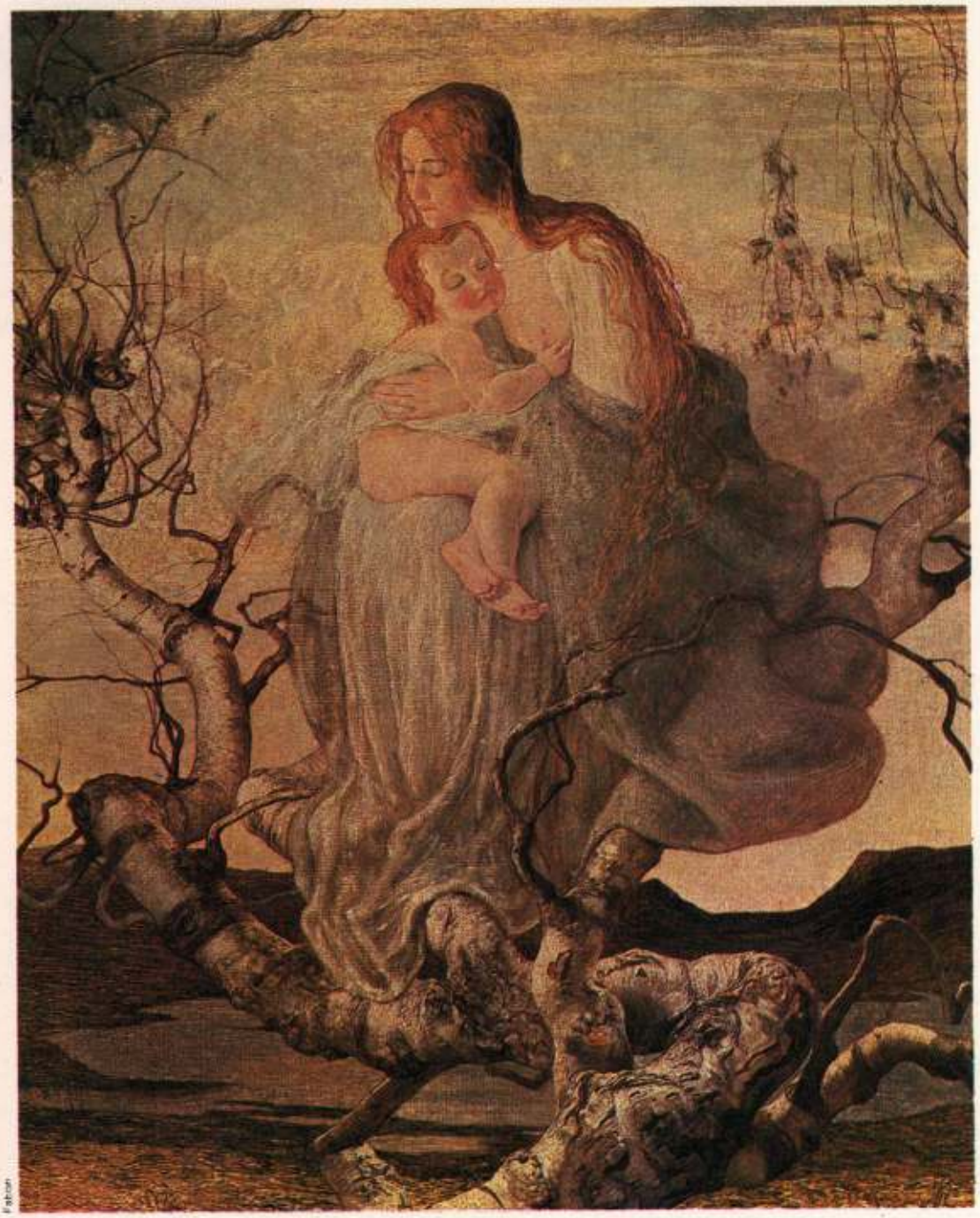
Assim como a história da sua vida, a obra de Franck pode dividir-se facilmente em três estilos, que correspondem a outros tantos períodos da sua vida. O primeiro estilo engloba as páginas de juventude, escritas, na sua maioria, sob o estímulo e a influência do pai e destinadas a fazer brilhar o intérprete nos salões ou nos concertos. Aos «anos obscuros» (1848-1862) corresponde uma música de contornos bastante indefinidos, mas que, por vezes, não deixa de conter achados felizes. Por último, após a guerra de 1870, Franck converte-se verdadeiramente, como diria Nietzsche, «naquele que é»: um grande artista inovador em todos os planos e em todos os campos, que só compõe obras-primas em que se afirma uma grande personalidade.

Obras de juventude

Franck sentiu muito cedo a necessidade de compor e, como costuma acontecer nas primeiras obras de todos os músicos, limitou-se a escrever páginas muito simples, capazes de serem exploradas diretamente nos concertos que dava. Deste modo nasceram, nos anos 1840-1846, diferentes composições para piano, que seguiam o estilo da época, numa linguagem herdada de Weber, mas também de outros mestres em voga, como Czerny, Zimmermann ou Hummel. São páginas pomposas, cujos próprios títulos demonstram destinarem-se a um público mais interessado no virtuosismo do que na profundidade: *Souvenir d'Aix-la-Chapelle* («Recordações de Aix-la-Chapelle»); certas obras de forma livre (*Balada, Écloga, Três Pequenos Nadas*); e, sobretudo, o *Grande Capricho*, o *Grande Rondó* e o *Grande Trio de Piano, Violino e Violoncelo*, as *Variações Brilhantes* ou duos a quatro mãos, as variações sobre o *God Save the King* ou sobre árias de ópera (uma ária de *Pré aux clercs*, uma ária de *Gulistan*, etc.). Para agradar a seu pai, que gostava de dar um toque de magnificência a todas as coisas, era preciso escrever uma música de fácil acesso e que suscitasse, a baixo preço, o entusiasmo dos ouvintes. E, como tinha dois filhos (um pianista e um violinista), obrigou o mais velho a compor páginas capazes de serem interpretadas conjuntamente pelos dois irmãos. Daí o *Andante quietoso*, de 1843, ou o duo de piano e violino concertantes, de 1844, por exemplo. Quem, ao ouvir estas páginas, poderia pressentir as alturas que iriam alcançar o futuro quinteto de 1879, a sonata de 1886 ou os últimos três corais? As primeiras partituras de Franck têm pouco valor, apenas interessam porque encetam uma obra que alcançaria dimensões grandiosas.

Todavia, entre estas composições sem caráter, entre estas peças de piano ou estas melodias escritas por instigação do pai — *Ninon*, sobre um texto de Musset; *Souvenance*, tirado de Chateaubriand, ou *Robin Gray*, de Florian —, surge subitamente uma obra que já tipifica o seu autor: trata-se do trio em fá sustenido, de 1839-1840, publicado com outros dois em 1843, depois de ter sido estreado, a 27 de fevereiro de 1840, nos salões de Pape, o já referido construtor de pianos.

Ao escutar este trio, o que, acima de tudo, surpreende o



Fabian

ouvinte não é tanto a interioridade da mensagem como a solidez do pensamento. Se, nas suas outras produções, Franck aceitara escrever para o pai e para o público, aqui escrevia inegavelmente para si próprio. Franck redigiu uma obra que não se destinava ao piano solo ou ao duo de piano e violino, mas sim uma obra de música de câmara para a qual teve de recorrer a uma linguagem austera, sustentada por uma arquitetura extremamente sólida. Tinham-se acabado os grandes vôos desenfreados (os *gruppetti*) de notas destinadas a criar uma ilusão; a partir desse momento, o compositor recorreu a uma contida economia de meios, reforçada ainda mais pela tripla oposição das cordas *percutidas* — o piano — e das *friccionadas:* graves para o violoncelo, agudas para o violino. O contraste do trio com as restantes obras contemporâneas é surpreendente e evidencia com toda a clareza a extraordinária arquitetura da peça, que brota com espontânea grandeza da pena de Franck: essa famosa «forma cíclica» que o compositor irá converter, cerca de quarenta anos mais tarde, numa das bases da sua arte.

Como se poderia caracterizar este processo de escrita tão típico de César Franck? Consiste apenas em expor os temas, realçando devidamente o valor do principal deles, desenvolvendo-os e transformando-os para os adaptar às diferentes partes da obra, estabelecendo entre eles uma oposição, uma espécie de luta de que, finalmente, sai vencedor o tema principal. Este tema «cíclico», que está presente, mais ou menos modificado, ao longo de cada um dos andamentos, confere à obra o seu verdadeiro alcance, ao mesmo tempo que lhe assegura uma extraordinária unidade. Foi o que Franck descobriu espontaneamente aos 17 anos, no trio em fá sustenido, em que a célula rítmica é a última a aparecer no *allegro* inicial, mas voltamos a encontrá-la, praticamente inalterada, nos restantes andamentos.

Não há dúvida de que esse processo havia já sido «pressentido» por outros compositores — por exemplo, Beethoven, na 5.ª sinfonia. No entanto, nenhum deles o tinha levado tão longe nem desenvolvido todas as suas possibilidades virtuais. De início, Franck descobriu um método de escrita que correspondia totalmente à necessidade de dotar suas composições de uma arquitetura sólida: a necessidade de uma organização criadora, de uma unificação do pensamento. O que surpreende, com efeito, é que tal processo surgisse tão espontaneamente — e tão depressa — aos ditados da sua pena.

Assim, inclusive no decorrer dos anos de juventude, em que o compositor só obedecia aos caprichos paternos, podemos descobrir já, para além das aparências, o verdadeiro César Franck.

São também deste período, que termina com a ruptura entre o compositor e o pai em 1846, duas obras que anunciam aquilo que iria ser o grande Franck do futuro: por um lado, o oratório *Ruth;* por outro, o poema sinfônico *Ce qu'on entend sur la montagne* («O Que Se Ouve na Montanha»), segundo um poema de Victor Hugo. Em *Ruth,* aflora o sopro religioso do compositor, que voltaria, mais tarde, ampliado, em *Les béatitudes,* de 1869-1870. Este primeiro oratório apóia-se numa passagem da Bíblia, que talvez lhe tenha sido dada a conhecer pelo seu amigo, o jovem teólogo Charles Gounod, futuro autor da ópera *Fausto.* Em *Ruth,* Franck explorou habilmente o gosto pelo orientalismo, que, alguns anos antes, havia suscitado tantas profissões de fé e criado tantas obras-primas nos diferentes campos da arte: desde Lamartine *(O Último Canto da Peregrinação de Childe Harold)* a Hugo *(As Orientais)* e Delacroix *(A Matança de Quios);* desde Berlioz *(A Cativa,* que se segue, a um lustro de distância, à sua *Cena Heróica sobre a Revolução Grega,* de 1926), a Félicien David (*O Deserto,* 1844). Numa tentativa de mostrar todos os aspectos do seu talento, Franck escreveu uma obra que tem, sem dúvida, momentos de grande beleza, mas que, na maior parte das vezes, cai em passagens desmaiadas e sem relevo, desprovidas de fôlego apaixonado. Mas isso não impediu que, por ocasião da sua estreia, em 1 de novembro de 1845, obtivesse um verdadeiro triunfo, que levou Liszt, então já um fervoroso admirador do trio em fá sustenido, a escrever: «M. César-Auguste Franck, que comete o erro de elaborar com demasiada seriedade a música mais bela [...] O que importa agora a este rapaz é dar-se a conhecer e conquistar um lugar [...], pois, de entre os jovens que suam sangue para dar à luz algumas idéias sobre um desprezível papel pautado, não conheço em toda a França três que se lhe possam comparar.» Uma vez mais, Liszt soube ver longe.

Arquivo Salvat

Em cima: César Franck ao órgão da Basílica de Sainte-Clotilde. A sua nomeação para titular daquele instrumento concebido por Cavaillé-Coll representou um momento de triunfo e de reconhecimento. Até o final da sua vida, o músico sentou-se àquele órgão todos os domingos e dias festivos para elevar a alma dos fiéis com a beleza que se desprendia da sua música.

Em *Ce qu'on entend sur la montagne* (1847), Franck cinge-se já à forma do poema sinfônico antes explorada por Mendelssohn, em 1830-1833, em *A Bela Melusina* ou *A Gruta de Fingal,* e que Liszt levaria ao mais sutil desenvolvimento. A obra de Franck, baseada no poema de Hugo (Liszt também se ocupará dele em 1857), é, sem dúvida, menos interessante pelo que verdadeiramente consegue do que por tudo aquilo que anuncia: de fato, aparece nela o primeiro esboço do que serão, mais tarde, *O Caçador Maldito* e *Les Djinns,* por exemplo. E, do mesmo modo, a antinomia entre o bem e o mal que percorre a partitura antecipa o espírito de fundo de *Les béatitudes.*

Assim, nesses anos de formação, de concertos e exibições de virtuosismo, Franck soube, no entanto, escrever nada menos de três obras dominadas pela soberba presença do trio em fá sustenido. Mas, de repente, esta grande ascensão espiritual e artística viu-se interrompida. Depois da ruptura com o pai, depois do casamento e do nascimento dos filhos que o obrigaram a le-

var uma vida trabalhosa, dando lições ao domicílio, Franck guardou silêncio ou escreveu apenas obras de importância secundária até que, em 1862, amadurecido secreta e lentamente, deu a conhecer as *Seis Peças de Órgão*. Para tal, teriam de passar cerca de quinze anos de silêncio em que o compositor se debruçou sobre si mesmo.

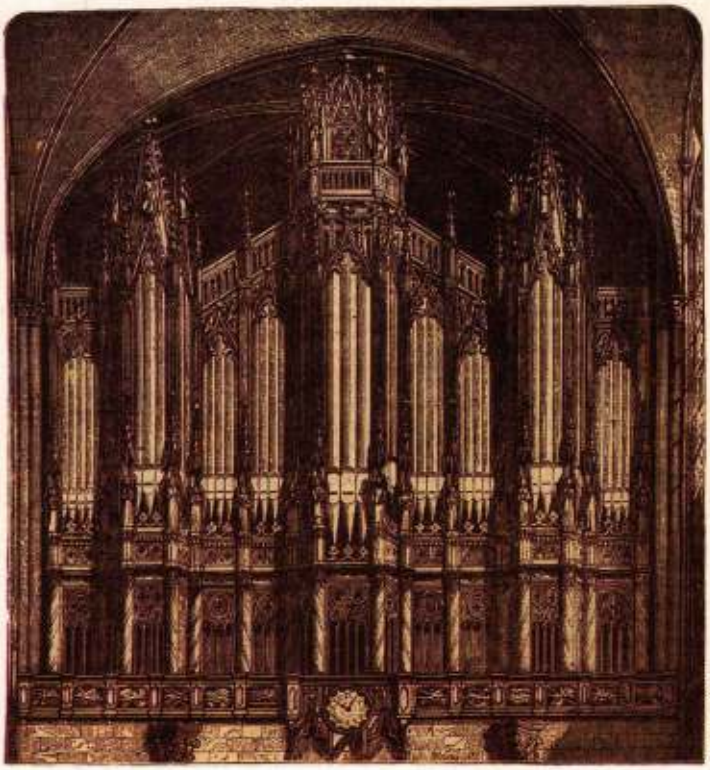
A música dos anos obscuros

Com efeito, de 1848 a 1862, nada há no catálogo das suas criações que mereça realmente ser estudado. Para agradar a sua mulher, que era filha de atores e o impeliu a escrever para o teatro, Franck perdeu o seu tempo e as suas energias escrevendo uma ópera falhada, *Le valet de ferme* («O Ganhão»), que nem sequer seria representada. Mais de dois anos perdidos, acumulando fadigas até cair num esgotamento que o obrigou a períodos de descanso em Besançon e na Suíça. Mais tarde, o compositor, consciente da debilidade da sua obra, chegou a escrever na partitura: «Muito mau e impublicável.» Por essa época, todo o trabalho criador de Franck se limitou às suas improvisações no órgão de Saint-Jean et Saint-François e, depois, no de Sainte-Clotilde. Mas nada ficou delas. A nomeação para ocupar dois lugares de organista obrigou Franck a refletir sobre o que fizera: sobre a linguagem, sobre o objetivo de uma obra para órgão e sobre a compreensão que o público deve ter dela. Aqui, uma vez mais, a fé profunda de Franck iria ajudá-lo a conceber uma arte radicalmente distinta de tudo quanto se escrevia então. Talvez sem o querer, Franck iria converter-se num revolucionário neste campo.

Bulloz

A sua profunda fé e a disponibilidade do maravilhoso órgão criado por Cavaillé-Coll, uma verdadeira orquestra, com uma grande riqueza de registros e de colorido, impeliram, sem dúvida, Franck para aquilo que viria a ser uma revolução total na música de órgão. Um processo que pode ser ilustrado por A Flor Mística *(à direita), do simbolista Gustave Moreau (1826-1898).*

Arquivo Salvat



Bettmann Archive

Panis angelicus *(à esquerda, partitura) é uma das obras menos ambiciosas, mas nem por isso menos famosas, escrita por Franck antes de chegar às suas grandes peças de órgão.*

Em cima: órgão da Basílica de Saint-Denis, onde um Franck consagrado fez ouvir a sua música, que Saint-Saëns não hesitou em classificar de «catedralícia».

Com a progressiva diminuição da religiosidade, detectável já desde meados do século XVIII e acentuada pela Revolução, que destruíra tantos órgãos de igreja, a música para este instrumento era, em França, cerca de 1850, de uma extrema pobreza. Durante os ofícios, os organistas faziam ouvir «furacões», *«rêveries»*, «tarantelas», «pastorais» e até variações sobre árias de ópera! Alguns compositores haviam já reagido contra tal vulgaridade: Niedermeyer, por exemplo, que fundara uma notável escola, a que se juntaram, entre outros, Saint-Saëns e Fauré. O mesmo se pode dizer de Alexandre Boëly, que lutava contra ventos e marés para dar a conhecer a obra de Bach, Couperin e Frescobaldi; foi tal o seu empenhamento neste sentido, que chegou a provocar a hostilidade dos fiéis de Saint Germain l'Auxerrois, ao extremo de o pároco ter de o despedir.

Guiado pela sua missão de elevar os homens a Deus com a ajuda da música, Franck foi amadurecendo longamente a voz interior que pretendia transmitir. Primeiro, escrevendo acompanhamentos para órgão nos ofícios gregorianos; em seguida, compondo alguns motetos e duas missas: a missa para baixo solo e órgão (1858), bastante fraca, e a missa a três vozes (soprano, tenor e baixo), op. 12, com acompanhamento de órgão, harpa, violoncelo e contrabaixo, de tons um tanto mundanos, sobretudo no famoso *Panis angelicus* acrescentado em 1871, mas de uma evidente sinceridade. E, finalmente, escrevendo com amor e fé cerca de cinqüenta pequenas peças para harmônio, que anunciam as *Seis Peças para Grande Órgão,* op. 16 a 21. Com estas, encontramo-nos perante uma magnífica e exemplar compilação, tanto do ponto de vista da escrita como do pensamento religioso.

Entre elas, a *Grande Peça Sinfônica,* em fá sustenido, op. 17, ou o *Final* em si bemol, op. 21, ajustam-se ainda à arte da época, com abundância de passagens enfáticas ou, por outras palavras, de mau gosto. Mas, para além deste aspecto superficial, é óbvio que o pensamento de Franck se organiza decididamente em volta da forma cíclica, com preferência pela arquitetura em tríptico: é esse o caso da *Fantasia com Prelúdio, Fuga e Variação,* op.16, na qual parece concentrar-se toda a sua imaginação criadora. Mas, ao lado destas peças em que se afirma a sua vontade ordenadora, encontra-se também a *Pastoral,* obra igualmente tripartida, mas visivelmente destinada a sublinhar o valor dos jogos de palheta e as admiráveis misturas do instrumento de Cavaillé-Coll, bem como, mediante o emprego de registros inesperados, a abrir novos caminhos para o órgão, sem se desvincular dos velhos mestres dos séculos XVII e XVIII. E talvez, como peça cimeira do conjunto, a admirável *Prece,* op. 20, de elevado pensamento, transbordante de fé, onde um homem se retrata sem circunlóquios, com ostentação, meditando sobre si mesmo, sobre o além, deixando entrever um sofrimento contido mas suportado secretamente, graças à ajuda de uma reconfortante esperança. Todavia, a *Prece* ultrapassa a simples comunicação da experiência pessoal: devolve o órgão ao verdadeiro âmbito da igreja. A partir desse momento, os organistas já não podiam escrever, tocar e improvisar como antes. Franck tinha-lhes mostrado o verdadeiro caminho: o de serem os intérpretes através dos quais o amor de Deus penetra na alma dos crentes. Depois disso, a missão do músico eclesiástico já não podia consistir apenas em adornar o serviço divino, mas sim em ajudar melhor os fiéis a comunicar com o Senhor.

A linguagem de Franck era, por conseguinte, nova, em parte devido às suas numerosas e complexas modulações, à sua tendência para a variação e a forma cíclica, aos cromatismos que se convertem numa espécie de «passagem obrigada», em que se entrelaçam as idéias e as teorias numa ordem onitônica; e, em parte também, devido à sua verdade interior, humana, totalmente iluminada pela sinceridade e pela fé. As *Seis Peças para Grande*

Órgão são, sem dúvida, uma compilação excepcional, que materializa as conquistas anteriores e mostra um Franck já seguro de si mesmo e dos seus próprios meios, anunciando, ao mesmo tempo, as suas grandes páginas do futuro.

A época de plenitude

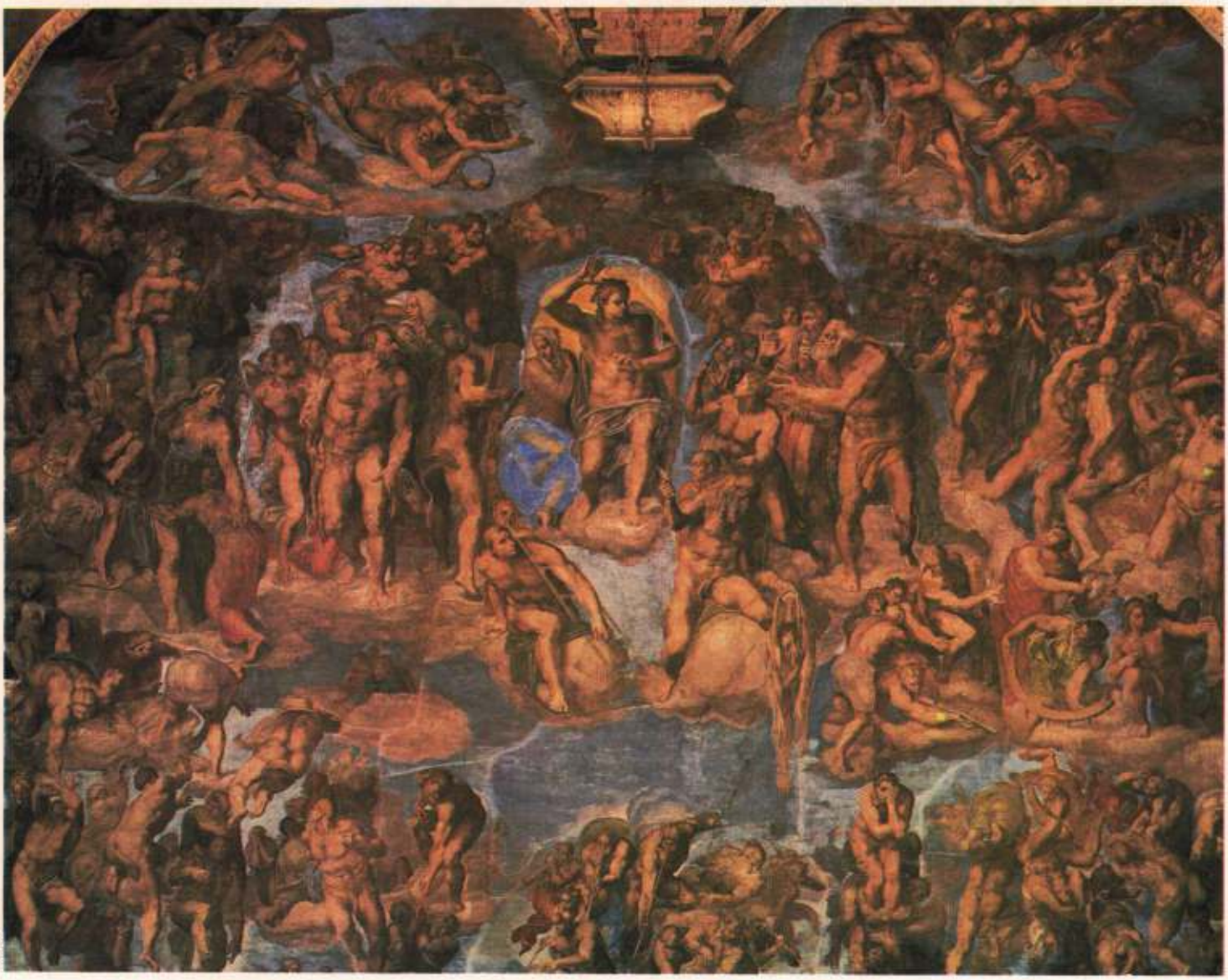
O verdadeiro gênio de Franck, o que inspirou as suas páginas imortais, começou a manifestar-se com inteira liberdade a partir de 1879, com o quinteto em fá menor. Depois de compor as seis peças de 1862 e antes do quinteto, Franck voltara ao oratório, escrevendo *Les béatitudes*, que, embora testemunhassem a sua fé sincera e a sua arte já surpreendentemente segura (emprego de um tema cíclico, com agregados sonoros inusitados), pecavam, infelizmente, por se aterem a um libreto demasiado simétrico em cada uma das suas partes, que só dificultou a liberdade do compositor.

No entanto, nada disso acontece já nas três peças de órgão (1878), obra constituída por uma fantasia, um *cantabile* que se entrelaça com a prece, e uma peça heróica, que cria um diálogo cerrado, onde se evidencia o valor de admiráveis oposições de timbres, de registros e de planos sonoros.

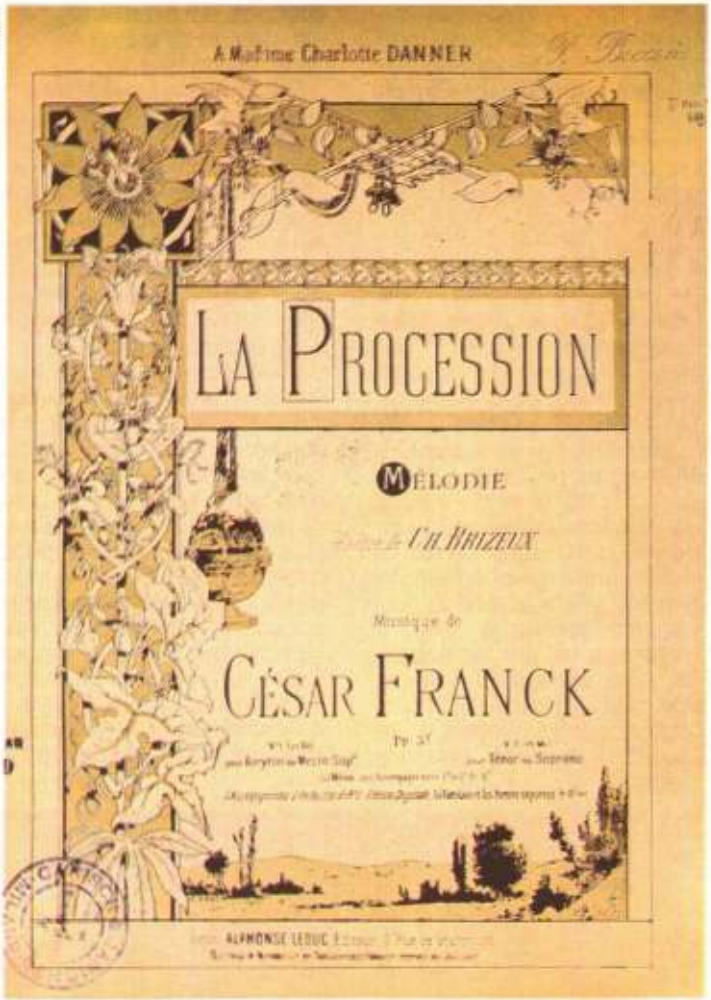
Mais completa ainda é a segurança de Franck no admirável quinteto de 1879, em que retoma a linha aberta com os trios de 1843, mas com uma amplitude e uma potência que confundem. Que demônio interior pôde ditar a linguagem de fogo desta obra, cujo tema inicial apresenta a indicação de «dramático»? A sua massa ígnea foi vertida num molde de cobre, em que o tema cíclico canta «terna e apaixonadamente», em atormentadas tonalidades (dó sustenido, mi bemol). Por sua vez, as partes extremas da obra, em fá menor, ficam ligadas mediante uma espécie de ponte graças ao tema central, *lento, con molto sentimento*, em lá menor: é um tema elegíaco, mas ferido no seu âmago e turvado por um motivo que reaparece no final e que, rematando uma tensão crescente, fará reaparecer o tema cíclico agora acalmado, dando a vitória ao compositor no termo da sua luta espiritual.

Este combate, destinado a obter a serenidade por meio de uma elevada luta, seria, depois, quase a única preocupação de Franck. Eis por que o quinteto adquire uma fisionomia tão particular: sendo uma obra charneira, é também uma obra-chave que antecipa as grandes realizações futuras. Marca um período essencial do trabalho de Franck: a aquisição do *seu* verdadeiro estilo pessoal. Daí em diante, animá-lo-á uma febre criadora que o levará a aperfeiçoar constantemente as suas obras, a tornar a sua mensagem pessoal cada vez mais densa. É essa a razão por que as suas criações fundamentais passaram a apresentar, a partir de 1880, uma forma diferente; eis por que escreveu um único quinteto, uma única sonata, um único

Inspirado em passagens do Sermão da Montanha, *Franck terminou* Les béatitudes *em 1879, após dez anos de trabalho. Vincent d'Indy classificou o oratório de «soberbo templo, solidamente assente nas bases tradicionais da fé e da música, em fervorosa oração ao céu». Embaixo: fragmento do* Juízo Final *pintado por Michelangelo (1475-1564) na abóbada da Capela Sistina.*



Salmer



Fabbri

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Se as melodias não constituem um aspecto relevante da obra de César Franck (em cima, à direita, capa de A Procissão, *1888), as suas* Variações Sinfônicas *(partitura manuscrita, embaixo, à direita) e a sua sonata de violino e piano (capa, em cima), obras escritas também nos seus últimos cinco anos de vida, trazem modificações valiosas às formas consagradas e mostram ainda, num músico de quase 70 anos, uma fresca capacidade de descobrir.*

quarteto, uma única sinfonia. Até mesmo cada um dos seus poemas sinfônicos foi alvo de um tratamento distinto: para *O Caçador Maldito,* recorreu apenas à orquestra, enquanto em *Os Djinns* acrescentou um piano e em *Psyché,* coros. Deste modo, foi explorando paulatinamente as diversas formas musicais com a firme intenção de não se repetir nunca, ao mesmo tempo que continuava, sem cessar, a procurar-se a si próprio.

No espaço de alguns anos, Franck deu-nos um conjunto de obras-primas, arrancadas à passagem fugaz do tempo, aos escassos momentos livres, roubados ao descanso, e, por vezes, recebidas com incompreensão pelo público: se o quinteto representou um triunfo referendado pelo *Prelúdio, Coral e Fuga* ou pela sonata de piano e violino, de 1886, o *Prelúdio, Ária e Final* pareceu desorientar o auditório e a sinfonia (1888) mereceu um acolhimento glacial. Em compensação, a 19 de abril de 1890, o quarteto despertou um entusiasmo delirante. «Bom!», diria Franck no ano seguinte, com um traço de amargura, «parece que o público começa a compreender-me.» Uma compreensão, sem dúvida tardia, uma vez que só lhe restavam poucos meses de vida, tempo que, no entanto, foi suficiente para escrever os seus últimos três corais, compêndio de toda a sua arte e de toda a sua fé.

O significado de uma obra

Ao fim da sua existência, César Franck deixou uma obra

variada, ampla, e de uma extrema sinceridade e qualidade. Ao longo do seu prolongado caminho, soube assimilar os seus mestres: Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Liszt, Wagner e Bach. Conseguiu afinar o seu estilo e consolidar um processo de escrita que lhe convinha particularmente: a forma cíclica, com que deu unidade arquitetônica às suas obras, forjadas num molde dividido em três partes, reflexo do processo de tese-antítese-tese que agradava ao seu espírito e também reflexo da imagem da Santíssima Trindade, em que se inspirava a sua fé.

Mas, além deste modo eminentemente pessoal de fazer — a sua «rubrica» —, Franck adquiriu outra dimensão na história da música francesa, onde figura como inovador em vários campos. Já vimos até que grau renovou a música de órgão, reconduzindo-a ao caminho da prece e da igreja. Explorou, também, diferentes campos da música de câmara. Numa época em que os compositores só escreviam obras fáceis ou então destinadas ao teatro e carentes de grandeza, Franck mostrou — tal como os seus amigos Lalo ou Saint-Saëns, alguns anos mais novos do que ele — que pode haver muito mais música num quinteto ou numa sonata do que em toda uma ópera. Por isso, deve ser considerado um inovador no campo da música de câmara, da sinfonia, do poema sinfônico e até, por vezes, no da simples melodia. O seu trabalho reveste-se, portanto, de um caráter «histórico», prolongado e ampliado pelo seu apoio à Sociedade Nacional de Música e, talvez ainda mais, pela sua frutuosa influência sobre os amigos e alunos que contribuíram para o esplendor da música francesa entre 1870 e 1914: Dukas, Chausson, Duparc, Florent Schmitt, Chabrier — que saudava nele «um dos maiores artistas do século» — e até Debussy ou Ravel, onde encontramos também o emprego da forma cíclica. Graças a César Franck, a música de órgão pôde abrir novos caminhos, percorridos depois por Widor, Guilmant, Gigout e mesmo Saint-Saëns.

Decididamente, César Franck soube descobrir, em diversos campos musicais, perspectivas que os seus discípulos desenvolveram depois: prova suplementar da fertilidade do seu gênio, romântico por natureza, clássico por inclinação, cristão por convicção, sempre sincero, sempre autêntico, que alia à sua natureza sensual e feminina uma alma forte e masculina, de que nasce, finalmente, um terceiro César Franck, único, insubstituível, que subiu aos cumes do quinteto e do *Prelúdio, Coral e Fuga* — «uma das dez partituras que, sem dúvida, levaríamos para uma ilha deserta», dizia acerca dela Alfred Cortot — ou dos últimos três corais para órgão. Estas obras bastam para fazer de César Franck um compositor único e, por isso, um compositor eterno. ■

Catálogo de obras

Ópera
Stradella (E. Deschamps, comp. 1884) • *Le valet de ferme* (A. Royer, G. Väez, comp. 1851-1853) • *Hulda*, op. 49 (C. Grandmougin, segundo Björnson, 1894) • *Ghiselle*, op. 50 (G. A. Thierry, 1896).

Música sacra
Ruth, op. 51, écloga bíblica, solistas, coro e orquestra (1843-1846) • *Rédemption*, op. 52, poema sinfônico, soprano e coro de vozes femininas com orquestra (E. Blau, 1871-1872; rev. 1874) • *Les béatitudes*, op. 53, oratório, solistas, coro e orquestra (S. Mateus, adaptação de Mme. J. Colomb, 1769-1770) • *Rebecca*, op. 54, cena bíblica, solistas, coro e orquestra (P. Collin, 1880-1881) • Três motetos, op. 56-58: *O salutaris*, soprano, coro e órgão; *Ave Maria*, soprano, baixo e órgão; *Tantum ergo*, baixo, coro e órgão (1858) • Missa solene: *O salutaris*, op. 59, baixo e órgão (1858) • Missa a 3 vozes, op. 61, soprano, tenor e baixo, órgão, harpa, violoncelo e contrabaixo (1860) • *Ave Maria*, op. 62, soprano, tenor, baixo e órgão (1863) • *La tour de Babel*, cantata, solistas, coro e orquestra (publ. 1865) • 3 ofertórios, op. 63-65: *Quae est ista*, solistas, coro, órgão, harpa e contrabaixo; *Domine Deus in simplicitate*, soprano, tenor, baixo, órgão e contrabaixo; *Dextera Domini*, solistas, soprano, tenor, baixo e órgão e contrabaixo (1871) • *Domine non secundum*, op. 66, soprano, tenor, baixo e órgão (1871) • *Quare fremuerunt gentes*, op. 67, soprano, tenor, baixo, órgão e contrabaixo (1871) • *Panis angelicus*, tenor, órgão, harpa, violoncelo e contrabaixo (1872) • *Veni creator*, op. 68, tenor, baixo e órgão (1872) • *Salmo CL*, op. 69, coro, órgão e orquestra (1894).

Música para orquestra
Variações brilhantes sobre uma canção de *Pré aux clercs* (1834) • Segundo grande concerto em sol menor, com solo de piano (c. 1835) • Variações brilhantes sobre a ronda favorita de Gustavo III, com solo de piano (1834-1835) • Primeira grande sinfonia, em sol maior (1840) • *Ce qu'on entend sur la montagne*, poema sinfônico (segundo V. Hugo, 1845-1847) • *Les éolides*, op. 43, poema sinfônico (segundo L. de Lisle, 1875-1876) • *Le chasseur maudit*, op. 44, poema sinfônico (segundo G. Burger, 1882) • *Les Djinns*, op. 45, poema sinfônico com solo de piano (segundo V. Hugo, 1844) • Variações sinfônicas, com solo de piano (1885) • *Psyché*, op. 47, com coro, poema sinfônico (Sicard e Foucard, 1886-1888) • Sinfonia em ré menor, op. 48 (1886-1888).

Música vocal profana
6 duetos de soprano e contralto com piano, op. 89: *L'ange gardien* (C. Franck); *Aux petits enfants* (A. Daudet); *La Vierge à la crèche* (A. Daudet); *Les danses de Lormont* (L. Desbordes-Valmore); *Soleil* (G. Roparts); *La chanson du vannier* (A. Theuriet, 1898) • *Premier sourire de mai*, op. 90, vozes femininas e piano (V. Wilder, 1888) • *Hymne*, op. 91, quatro vozes masculinas e piano (Racine, 1888).

Canções
Souvenance, op. 70 (Chateaubriand, 1842-1843) • *Ninon*, op. 71 (A. de Musset, 1842-1843) • *L'émir de Bengador*, op. 72 (J. Méry, 1842-1843) • *Le sylphe*, op. 73 (A. Dumas, pai, 1842-1843) • *Robin Gray*, op. 74 (J. P. de Florian, 1842-1843) • *L'ange et l'enfant*, op. 75 (J. Réboul, 1846) • *Aimer*, op. 76 (J. Méry, 1849) • *Les trois exilés*, op. 77 (canto nacional, B. Delfosse, 1848-1849) • *S'il est un charmant gazon*, op. 78 (V. Hugo, 1922) • *Le mariage des roses*, op. 80 (E. David, 1871) • *Roses et papillons*, op. 81 (V. Hugo, 1872) • *Passez, passez toujours*, op. 82 (V. Hugo, 1872) • *Lied*, op. 83 (L. Paté, 1873) • *Le vase brisé*, op. 84 (Sully-Prudhomme, 1879) • *Nocturne*, op. 85 (L. de Fourcaud, 1884) • *Pour les victimes*, op. 86 (1887) • *Les cloches du soir*, op. 87 (Desbordes-Valmore, 1888).

Música de câmara
Grande trio de piano, violino e violoncelo (1834) • Três trios concertantes, piano, violino e violoncelo, em fá sustenido menor, si bemol maior (trio de salão) e si menor, op. 1-3 (1839-1842) • Quarto trio concertante, piano, violino e violoncelo, em si menor, op. 4 (1842) • *Andantino quietoso*, violino e piano, op. 5 (1843) • Primeiro duo de piano e violino, op. 6 (1844) • Quinteto com piano (dois violinos, violeta, violoncelo e piano), em fá menor, op. 7 (1879) • Sonata de piano e violino, em lá maior, op. 8 (1886) • Quarteto de 2 violinos, violeta e violoncelo, em ré maior, op. 9 (1889) • *Mélancolie*, op. 10, violino e piano (1911).

Música de órgão e harmônio
Andantino, em sol menor, op. 25, órgão (1858) • 5 peças para harmônio, op. 26 (1858) • 3 antífonas para órgão (1859) • 6 peças para órgão, op. 28-33 (1860-1862): fantasia, em dó maior; grande peça sinfônica, em fá sustenido menor; prelúdio, fuga e variação em si menor; pastoral, em mi maior; prece, em dó sustenido menor; final, em si bemol maior • *Quasi marcia*, harmônio, op. 34 (1862) • 44 pequenas peças de órgão e harmônio (1863) • Ofertório sobre uma canção bretã, harmônio (1871) • 3 peças para órgão, op. 35-37 (1878): fantasia, em lá maior; *cantabile*, em si maior; peça heróica, em si menor • 3 corais para órgão, em mi maior, si menor e lá menor, op. 38-40 (1890) • *L'organiste*, op. 41, 59 peças para órgão (1889-1890).

Música de piano
Églogue, op. 11 (Hirtengedicht, 1841) • Primeiro duo sobre *God Save the King*, piano a 4 mãos, op. 12 (1842) • Solo de piano com quinteto de cordas (1843) • Primeiro grande capricho, op. 13 (1843) • *Souvenir d'Aix-la-Chapelle*, op. 14 (1843) • 2 melodias: *A Félicité* (1844) • 4 melodias de Franz Schubert; arranjos de *Die junge Nonne, Die Forelle, Des Mädchens Klage, Das Zügenglöcklein*, op. 15 (1844) • *Ballade* (1844) • Primeira grande fantasia sobre temas de Gulistan de Dalayrac, op. 16 (1844) • Segunda grande fantasia sobre a ária e o virelai *Le pont du jour* de Gulistan de Dalayrac, op. 17 (1844) • Fantasia sobre duas canções polonesas, op. 18 (1845) • 3 bagatelas: *duettino, valse, le songe* (1845) • Segundo duo sobre o quarteto de *Lucile*, de Grétry; piano a 4 mãos, op. 19 (1846) • *Les plaintes d'une poupée*, op. 20 (1865) • *Prelúdio, Coral e Fuga*, op. 21 (1884) • *Danse lente*, op. 22 (1885) • *Prelúdio, Ária e Final*, op. 23 (1886-1887).

Perfil biográfico

Capítulo 26

Saint-Saëns, um músico viajante

Camille Saint-Saëns, nascido a 9 de outubro de 1835, pertencia a uma família de origem normanda. Era filho único de Victor Saint-Saëns, funcionário do Ministério do Interior, e de Françoise-Clémence Collin, que fora educada num meio abastado por um tio de sobrenome Masson, livreiro de profissão. Saint-Saëns perdeu o pai, consumido pela tísica, quando tinha apenas 2 meses, o que fez temer que a criança herdasse a doença, que, no seu caso, poderia agravar-se, dada a sua débil constituição. Nesta perspectiva, Camille foi confiado a uma ama que residia no campo, perto de Paris, de modo que só quando completou os 2 anos e meio é que a mãe e a tia Charlotte Masson se encarregaram da educação do pequeno. O primeiro ensino que lhe deram foi solfejo. As suas precoces aptidões e a facilidade em reconhecer com exatidão os sons e ruídos mais leves surpreenderam e admiraram toda a família. Desde que começara a tocar piano, Saint-Saëns divertia-se a fazer transposições de páginas de Haydn e Mozart. Aos 7 anos, sem nunca ter recebido noções suficientes para transcrevê-las, esboçava já curtos fragmentos em que não encontraria nenhum erro de harmonia ao examiná-los no fim da vida.

Chegada a altura de o confiar a um professor que pudesse guiar inteligentemente tal riqueza de dons, foi escolhido Camille Stamaty, que acompanhou a criança nas suas primeiras descobertas musicais. Além disso, estudou latim e grego. A juventude de Saint-Saëns seria muito austera: a acumulação do trabalho exigido afastava-o de qualquer relação com outros rapazes e privava-o de tempo livre. Além do piano, começou a estudar harmonia, contraponto, composição e órgão e, aos 10 anos, estava já em condições de dar o seu primeiro recital na Sala Pleyel, com um programa que incluía obras de Beethoven e Mozart. Aos 13 anos, Saint-Saëns abandonou os estudos de literatura e outras ciências, aos quais dedicava demasiado tempo, para se consagrar exclusivamente à música. Já no Conservatório de Paris, Halévy e, depois, Gounod dirigiram os seus estudos de composição e foi-lhe permitido assistir, como ouvinte, às aulas de órgão de François Benoist. Em 1852, concorreu ao Prêmio de Roma, sem o conseguir. Em compensação, obteve o Prêmio da Sociedade de Santa Cecília com uma ode à padroeira dos músicos. Por essa altura conheceu Liszt.

Um jovem compositor

Aos 18 anos compôs a 1.ª sinfonia, op. 2, e dois anos mais tarde, em 1855, a missa, op. 4, dedicada ao abade Gabriel, de Saint-Merry, para onde acabava de ser nomeado organista. Em 1861, a Escola Niedermeyer confiou-lhe um curso de piano, em que teve como alunos Gabriel Fauré e Eugène Gigout. No ano seguinte, um concerto permitiu-lhe dar a conhecer ao público

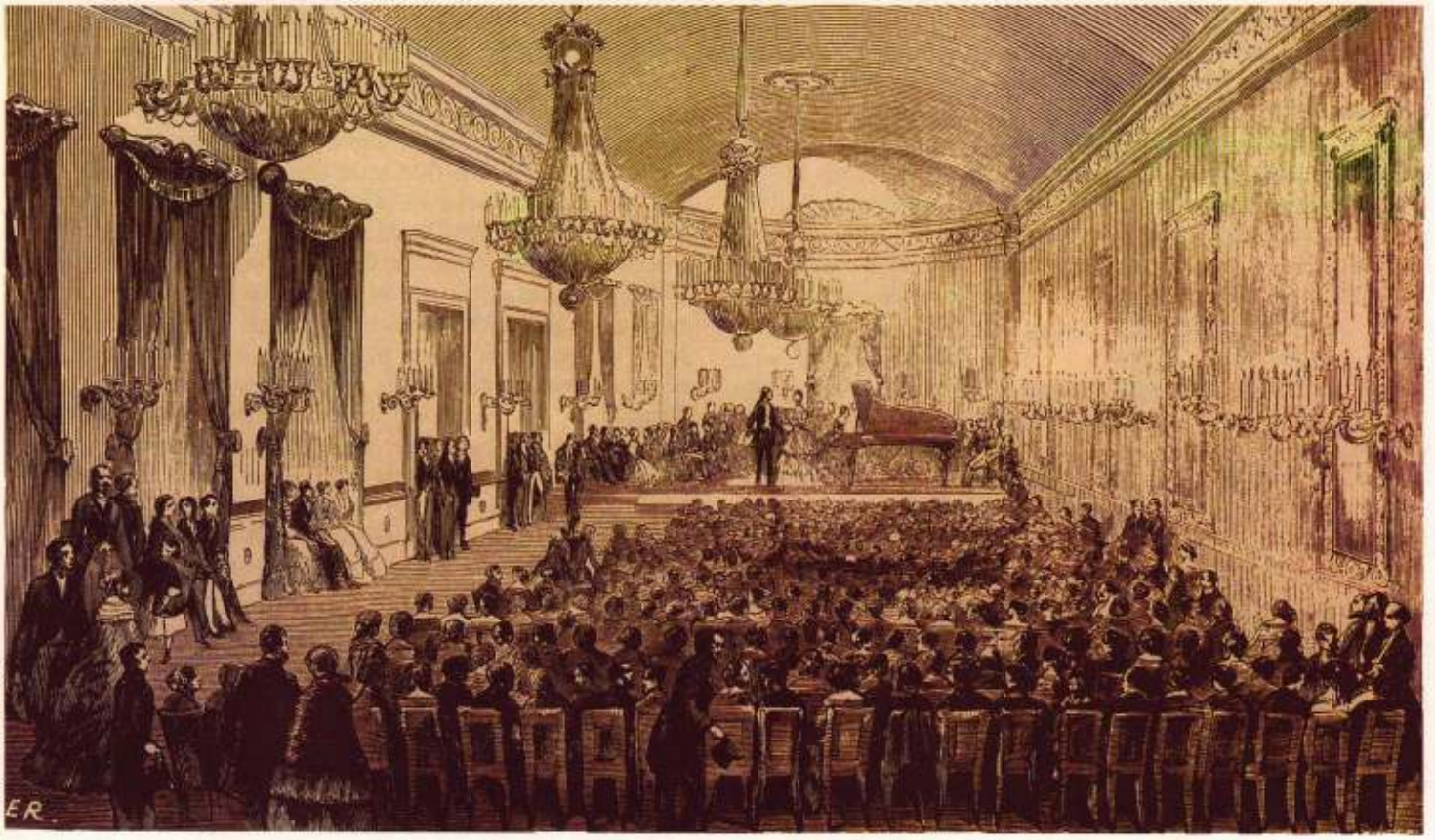
Musée de Reims/Arjuzon Salvat

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Afastado de Paris, onde nasceu, por temor da doença que pôs termo à vida do pai, Saint-Saëns regressou a esta cidade aos 2 anos e meio. Não obstante, sua educação musical não se atrasou. À esquerda: Avenida da Ópera de Paris, *de C. Pissarro. Em cima: retrato de Liszt, que Saint-Saëns conheceu na adolescência.*

parisiense o seu concerto n.º 1 de piano, op. 17, e o concerto de violino, dedicado a Sarasate. Em vão se apresentou de novo ao Prêmio de Roma; mas, à falta de galardão, obteve a promessa de encomenda de um libreto para o teatro lírico. Empreendeu, assim, a composição de *Le timbre d'argent*, ainda que tivesse de esperar treze anos para ver a primeira representação desta ópera. Ao mesmo tempo, escreveu o célebre trio com piano, op. 18, para ser interpretado nos numerosos concertos em que intervinha ora como solista ora como membro de um conjunto de música de câmara. Uma viagem efetuada à Bretanha em 1867, na companhia de Fauré, inspirou-lhe as *Três Rapsódias Bretãs*, sobre cânticos antigos. Para se poder apresentar ao concurso, do qual devia sair a *Cantata para a Exposição Universal*, usou do subterfúgio de disfarçar a sua escrita. Premiada por unanimidade, a obra não conheceria, no entanto, as honras de uma interpretação oficial. A estréia do concerto n.º 2 de piano, op. 22, peça escrita em dez dias, foi tão memorável que, para a repetir, cedeu o papel de solista ao seu amigo Anton Rubinstein. À composição da *Marcha Oriente e Ocidente*, op. 25, encomendada pela União das Belas-Artes Aplicadas à Indústria, seguiu-se uma cantata para comemorar o centenário do general Hoche, em Versalhes, o que lhe valeu uma distinção, que receberia umas semanas mais tarde. Nas vésperas da guerra franco-prussiana, Saint-Saëns deu numerosos concertos na Alemanha, cujo público

Mary Evans Picture Library



Mary Evans Picture Library

Saint-Saëns, o prodígio que compôs a sua primeira peça de piano quando tinha pouco mais de 3 anos, aos 7 deleitava já o público dos concertos e, aos 10 (figura da direita), dava o seu primeiro concerto na Sala Pleyel. Embaixo: uma vista desta famosa sala, inaugurada em 1839 por Camille Pleyel.

Museu Carnavalet, Paris/Arquivo Salvat

Mobilizado como guarda nacional por motivo da guerra contra a Prússia, Saint-Saëns não cessou de produzir, mas a proclamação da Comuna de Paris (18 de março - 27 de maio de 1871) levou-o a exilar-se em Londres, donde regressou depois de as tropas da República terem reprimido de forma sangrenta a Comuna. Em cima: tropas do governo atacando os membros da Comuna, a 23 de maio de 1871, obra de Gustave R. Boulanger.

dispensou ao concerto n.º 2 de piano um acolhimento muito severo.

A fidelidade de Liszt

Graças aos cordiais estímulos de Liszt, que ficou maravilhado, tal como já antes em relação a Wagner, com a prodigiosa facilidade de Saint-Saëns em reduzir para piano as partituras de orquestra, prosseguiu a composição da ópera *Sansão e Dalila*, op. 47, comprometida depois da desaprovação dos primeiros ouvintes a conhecerem os esboços da obra, que só foi concluída em 1873.

Por causa da guerra, Saint-Saëns foi mobilizado como guarda nacional num batalhão do Sena. Quando da insurreição revolucionária de 1871 e da proclamação da Comuna de Paris, Saint-Saëns expatriou-se para Londres, onde se impôs como um grande virtuose do órgão. Data precisamente de 1871 a criação da Sociedade Nacional de Música, que fundou com Romain Bussine, sob a iniciativa de Alexis de Castillon.

No ano seguinte, apareceu o seu poema sinfônico *Le rouet d'Omphale* («A Roca de Ônfale»). Pouco tempo depois, estreou *La princesse jaune* («A Princesa Amarela») no programa da Ópera Cômica. Terá sido este ardor criativo que induziu Saint-Saëns a recusar a regência de órgão que lhe ofereceram no Conservatório de Paris? Fosse como fosse, a sua capacidade de trabalho não fez mais do que aumentar nesta época. Depois do concerto de violoncelo, op. 33, estreado por Tolbecque, Édouard Colonne dirigiu o seu *Salmo XVIII*, op. 42, e, iniciando o programa do Concerto Nacional instalado no Châtelet, estreou outro poema sinfônico, *Phaéton* («Faetón»), que obteve um grande êxito. Em 1874, Saint-Saëns inaugurou os grandes órgãos da Capela Real de Versalhes e, alguns meses mais tarde, casou com a irmã de um dos seus alunos, Marie-Laure Truffot, de quem teve dois filhos. O ano de 1875 assinala o grande triunfo de *Danse macabre* («Dança Macabra»), poema sinfônico que lhe valeria uma grande celebridade. O êxito alcançado com esta obra não voltaria a repetir-se nem com o oratório sacro *Le déluge* («O Dilúvio») nem com o quarteto com piano, op. 41, obras estreadas quase simultaneamente. Nem sequer as viagens que Saint-Saëns realizou então pela Rússia, Áustria e Inglaterra puderam moderar o seu intenso ritmo criador.

Em 1877, *La jeunesse d'Hercule* («A Juventude de Hércules»), op. 50, foi acolhida com reticências e a apresentação de *Le timbre d'argent* («A Campainha de Prata») só trouxe ao seu autor um êxito discreto. Em compensação, a estréia de *Sansão e Dalila*, em Weimar, a 2 de dezembro desse ano, à qual assistiu o grão-duque, granjeou-lhe um enorme triunfo, que Saint-Saëns partilhou com Fauré, que o acompanhara naquela ocasião. No entanto, a França mal prestou atenção a este êxito e só E. Beyer achou oportuno dar ao leitor uma crônica elogiosa dessa grande estréia. A obra teve de esperar até 1892 para ser levada à cena na Ópera de Paris.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Em cima: caricatura de Saint-Saëns, que ilustra a capa da partitura de Dança Macabra. *Com este poema sinfônico, escrito em 1874 e estreado no ano seguinte, Camille Saint-Saëns alcançou um êxito só comparável ao que obteria, a 2 de dezembro de 1877, em Weimar, com a estréia, sob o patrocínio de Franz Liszt, da ópera* Sansão e Dalila.
Embaixo: Teatro da Corte de Weimar.

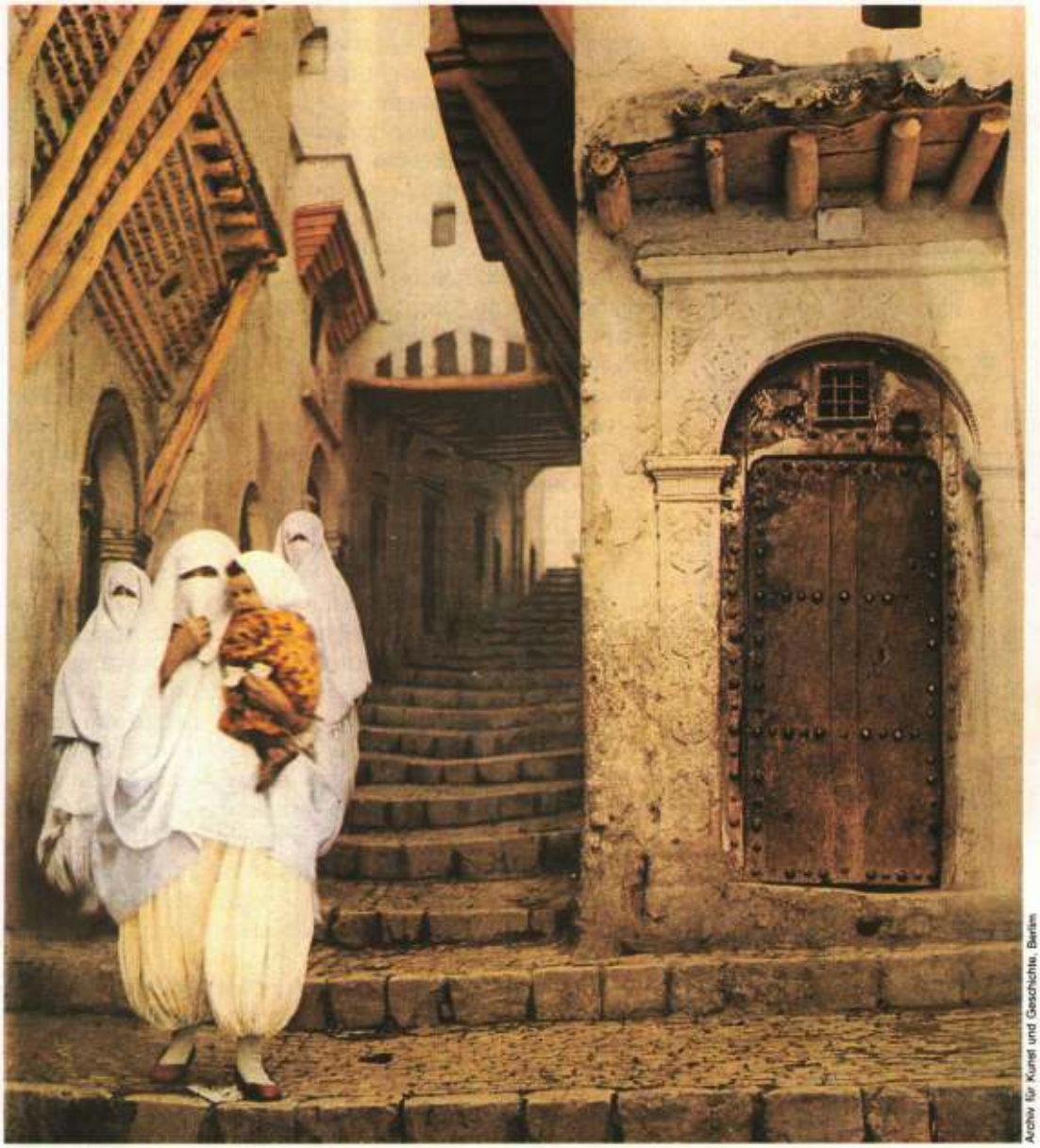
No regresso de Weimar, Saint-Saëns demitiu-se do cargo de organista da Madeleine e, para corresponder à solicitude de Liszt, organizou em sua honra um festival em que dirigiu pessoalmente as obras daquele músico.

O ano de 1878 trouxe momentos sombrios para Saint-Saëns: viu-se preterido por Massenet no ingresso no Instituto, e a seguir, com poucos meses de diferença, perdeu os dois filhos: André-Albert, de 2 anos, e Jean-François, falecido tragicamente em Reims, com 7 meses de idade. Felizmente, o compositor soube deixar-se arrastar pelo torvelinho das suas atividades: enquanto compunha o *Requiem*, op. 54, em memória do seu amigo Albert Libon, os Concertos Colonne programavam a sua cantata *Les noces de Promethée* («As Bodas de Prometeu»), op. 19, e, em Lyon, estreava-se a ópera *Etienne Marcel*. Ao mesmo tempo, Victor Hugo autorizava-o a compor uma cantata-oratório sobre a sua ode *La lyre et la harpe* («A Lira e a Harpa»), que seria estreada em Londres, em 1879.

Impressionados com os êxitos obtidos por Saint-Saëns no outro lado do canal, os Concertos Pasdeloup incluíram obras suas na programação da temporada seguinte: o septeto de trombeta, piano e instrumentos de cordas, op. 65, obra quase esquecida nos nossos dias, suscitou um vivo interesse entre os que assistiram à sua primeira audição, seduzidos pela sua originalidade. Com um libreto baseado nas obras de Calderón e de Shakespeare, Saint-Saëns fez a sua apresentação na Ópera de Paris com *Henri VIII* («Henrique VIII»), que foi recebida com críticas bastante severas. À maneira de consolação, o *Hino a Victor Hugo*, escrito três anos antes, valeu-lhe tais elogios na presença do escritor, que se sentiu intensamente comovido.

Curiosamente, ao mesmo tempo que publicava diversos artigos contra Wagner e a música alemã, Saint-Saëns solicitou favores por ocasião da sua digressão pela Alemanha, em 1886. Para se distrair das infelicidades que

I.B.A.



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Ullstein

A cidade de Argel encontra-se intimamente ligada à pessoa de Saint-Saëns. Ali o compositor passou longas temporadas e, em 1890, terminou a sua ópera Ascânio, *nela finalmente encontrando a morte, aos 86 anos, em 16 de dezembro de 1921. À esquerda: fotografia de uma rua de Argel.*

inevitavelmente o acompanharam ao longo do seu percurso por aquele país, quando chegou a Viena compôs uma obra cômica: *Le carnaval des animaux* («O Carnaval dos Animais»), «fantasia zoológica» dividida em quatorze quadros. Tirante o entusiasmo de Liszt, que mais uma vez lhe testemunhou a sua admiração, esta obra não despertou interesse. Seria preciso esperar que, em 1922, Gabriel Pierné a desse a conhecer a um público numeroso para que alcançasse uma celebridade que nunca mais lhe faltou desde então. A fim de lhe agradecer a sua fidelidade, Saint-Saëns dedicou a Liszt a grande sinfonia em dó menor, op. 78, que seria estreada em Londres, a 19 de maio de 1886. Este foi um ano variado e cheio de contrastes para Saint-Saëns, já que, além de compor uma polaca para dois pianos, op. 77, terminou a partitura de *Proserpina*, montada na Ópera Cômica a 14 de março de 1887; a mediocridade do libreto comprometeu o êxito da obra, que desapareceu de cartaz ao fim da décima representação. Quando da sua passagem por S. Petersburgo, e com o objetivo de prestar uma homenagem à czarina — a mulher de Alexandre III — que era de origem dinamarquesa, dedicou-lhe o *Capricho sobre Temas Dinamarqueses e Russos*. No regresso a França, escreveu a *Havanaise* («Havanesa») para violino e orquestra, imortalizada por Sarasate, e *La fiancée du timbalier* («A Noiva do Timbaleiro»), balada para soprano e orquestra, baseada num texto de Victor Hugo, duas partituras que alcançariam uma glória que o decorrer do tempo só confirmaria. Ao adotar o mesmo tema que Berlioz usara, Saint-Saëns hesitou em dar à sua nova ópera o título de *Benvenuto Cellini*, razão por que preferiu o título de *Ascânio*. Acabada em Argel, onde Saint-Saëns fora passar uns meses, a obra estreou-se na Ópera de Paris a 21 de março de 1890, sem a presença do autor, que se deixou ficar nas ilhas Canárias, gesto que lhe valeu severas reprovações.

Anos de viagens

Entre 1891 e 1894, em resultado das suas viagens, Saint-Saëns acrescentou à sua produção diversas peças evocadoras de um orientalismo convencional e que têm muito pouca personalidade, como *África, Canto Sáfico, Noite Persa*, a estranha ópera-cômica *Phryné* («Friné»), o *Capricho Árabe* e *Palas Atenea*. No navio que o conduzia para a China, prontificou-se a trabalhar na conclusão de *Brunilda*, cuja composição foi interrompi-

da pela morte brutal do seu autor inicial, Ernest Guiraud; depois de Saint-Saëns, foi Paul Dukas que colaborou nela, terminando a orquestração; esta obra «coletiva» pôde ser finalmente interpretada em 1895 com o título de *Frédégonde*. Durante a estada no Egito, Saint-Saëns compusera a sonata n.º 2 de violino e o concerto n.º 5 de piano. Como um exercício de diversão, escreveu o bailado *Javotte* (1896), baseado num argumento de ambiente rural, antes de empreender uma importante digressão que o levou a Inglaterra, Dinamarca, Bélgica, Espanha e, seguidamente, à América do Sul. Mas a sua inclinação pessoal — talvez pelo bem-estar que o clima lhe proporcionava — conduziu-o de novo às Canárias, onde compôs *Déjanire*, espécie de tragédia, com coros, danças e intermédios cantados, que encontrou no anfiteatro de Béziers o quadro apropriado para acolher o extraordinário número de meios exigidos para a montagem da obra: um conjunto de duzentos cantores e uma orquestra que requeria dezoito harpas, vinte e cinco trombetas e mais de cem instrumentos de cordas. Quan-

À esquerda: fotografia tirada em 1902, em Paris, na qual aparecem, à direita, Camille Saint-Saëns; ao centro, sentado, Pierre Gailhard; e à esquerda, Victorien Sardou.

O desejo de conhecer novos países e costumes fez de Saint-Saëns um viajante infatigável. Embaixo: rua de São Francisco, cidade que o músico visitou por ocasião da Exposição de 1915.

Bettmann Archive

do a obra foi representada no Odéon, Saint-Saëns viu-se obrigado a adaptá-la às dimensões do teatro parisiense e o efeito produzido nessa ocasião não provocou as reações entusiásticas da anterior. A transposição da obra de um grande espaço ao ar livre para outro fechado e de limitadas proporções não podia deixar de redundar em detrimento da encenação e até do alcance da partitura.

Seduzido pela idéia de encontrar uma nova oportunidade para que uma das suas obras fosse representada num quadro excepcional, Saint-Saëns escreveu para o antigo Teatro Orange a tragédia lírica *Les barbares* («Os Bárbaros»), sobre um libreto de Victorien Sardou, que, não obstante, se montou, finalmente, na Ópera, com todas as limitações de um recinto fechado. Por ocasião da Exposição Universal de 1900, foi-lhe encomendada uma cantata, *Le feu céleste* («O Fogo Celeste»), op. 115, com texto de A. Sylvestre, estreada no Trocadero, sob a direção de Taffanel. Numa nova viagem pelo Egito, em 1902, concluiu a partitura de *Parysatis*, drama persa muito aplaudido quando, a 19 de agosto de 1902, foi representado pela primeira vez no anfiteatro de Béziers, onde pouco depois seria também levado à cena *Le roi Apépi*, obra para a qual Saint-Saëns escreveu um libreto em forma de comédia. Em honra do rei Eduardo VII da Inglaterra, compôs a *Marcha Solene*, op. 117, que acompanhou a cerimônia da sua coroação na Abadia de Westminster, a 9 de agosto de 1902. Nos três anos seguintes, a atividade criadora de Saint-Saëns viu-se reconhecida com a execução na Ópera de Monte Carlo, para comemorar o tricentenário de Corneille, de algumas das suas obras, entre elas o poema lírico *Hélène*, e o drama lírico *L'ancêtre* («O Antepassado»).

Depois de vários périplos a diversos cantos do mundo, Saint-Saëns viajou até aos Estados Unidos para dar recitais em algumas das mais importantes cidades. Ali, deu a um editor, «como prova de reconhecimento», *Praise ye the Lord* («Louvai ao Senhor»), op. 127, salmo para coro duplo, órgão e orquestra. Com texto também em inglês, acabou, nas vésperas da Primeira Guerra Mundial, um oratório *The Promised Land* («A Terra Prometida»), para ser interpretado na Catedral de Gloucester. A única viagem que empreendeu durante os anos sombrios da contenda foi a travessia do Atlântico para ir à Exposição de S. Francisco. A fim de celebrar a vitória dos Aliados, Saint-Saëns compôs *Cyprès et lauriers* («Ciprestes e Louros»), op.156, fresco para órgão e orquestra. No regresso de uma viagem à Argélia, ao passar pela Grécia, dirigiu alguns festivais na Acrópole. Em 1920, acrescentou à sua imensa produção seis fugas de piano, op. 161, e, em 1921, três sonatas para instrumentos de sopro (oboé, clarinete e fagote, respectivamente) e piano, os *opera* 166, 167 e 168.

Esgotado pelos ensaios de *Ascânio* na Ópera de Paris, Saint-Saëns partiu muito debilitado em busca do calor do Norte de África, que tão bem lhe fazia. Mas uma brutal congestão pulmonar pôs fim aos seus dias e expirou em Argel, a 16 de dezembro de 1921. Além de serviços religiosos realizados em Argel, dedicaram-se em Paris exéquias nacionais ao artista que, durante tanto tempo, dera brilho à música e à literatura e a quem todos os meios oficiais reconheciam como «um dos mais ativos, um dos mais persuasivos propagadores da cultura greco-latina e da cultura francesa». □

Produção musical

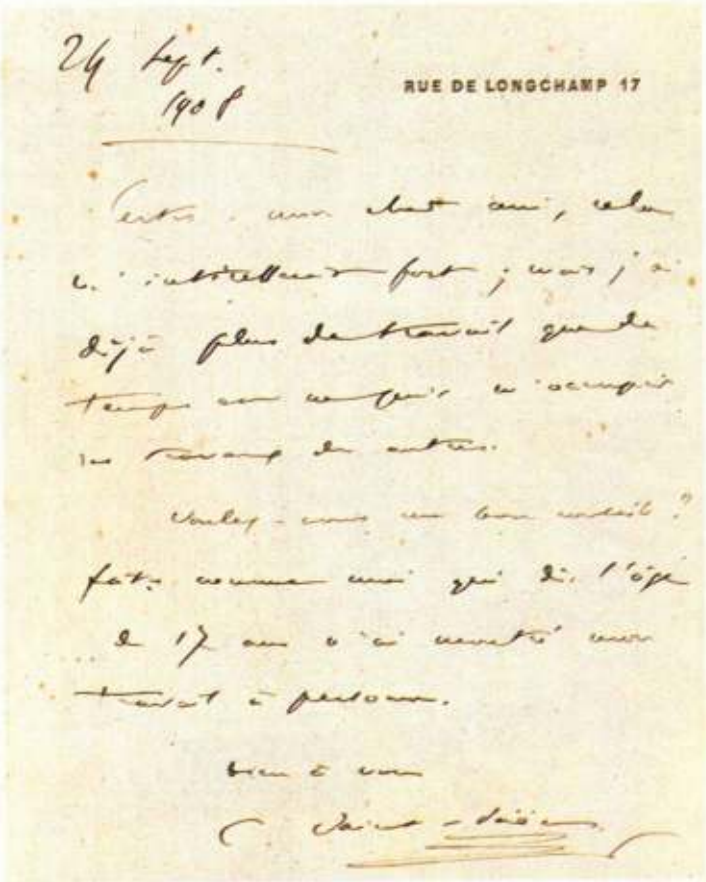
Capítulo 27

Um espírito inquieto e aberto

Saint-Saëns deixou no piano os maiores testemunhos do seu gênio musical. «É um pianista fulminante», dizia acerca dele Berlioz, em 1867, «e um dos maiores músicos da nossa época.»

Mesmo nas ocasiões em que as suas idéias temáticas eram um tanto pobres, Saint-Saëns soube revesti-las de fórmulas de deslumbrante virtuosismo de escrita. A sua vertiginosa técnica animou-o a acumular dificuldades, sem nunca comprometer a clareza da construção. Tanto nas obras para piano solista, polacas, *scherzo*, os estudos, op. 52, as joviais e graciosas valsas, bem como nos cinco concertos em que o piano dialoga com uma agilidade e um equilíbrio notáveis, é difícil deixar de notar como se perfilam na escrita de piano de Saint-Saëns a sombra de Schumann ou a de Liszt, por quem se sentiu sempre fortemente impressionado. Mas a sua imaginação encontrou a oportunidade de se mostrar particularmente brilhante quando aceitou a encomenda para compor «paráfrases à maneira de...» Bach, Beethoven, Berlioz e Gounod. Embora se tenha recusado sempre — como se se envergonhasse de o ter redigido — a dar uma audição pública do seu *Carnaval dos Animais*, obra que só teria êxito depois da sua morte, esta paródia não deixa de constituir um triunfo da escrita pianística de Saint-Saëns.

O piano é brilhante e eloqüente até no seu quarteto op. 41 e no seu quinteto op. 14. Todavia, os prelúdios e as fugas, ligados a uma



Fabbri

Giancarlo Costa

função pedagógica e resultantes da experiência que lhe deu a prática de improvisar ao órgão, sofrem de um certo arcaísmo que destrói o interesse da sua linguagem.

No campo da orquestra, Saint-Saëns deu também provas da sua arte surpreendente. Embora seja verdade que mostrou amiúde momentos de irresolução em relação aos metais, soube, em contrapartida, deleitar-se e deleitar com a sonoridade das cordas. De qualquer modo, nas suas orquestrações logrou amalgamar os timbres com um conhecimento total, sublinhando o valor característico de cada um deles. Suas sinfonias, diferentes no vocabulário mas concordantes com a época em que as escreveu, têm em comum a solidez da arquitetura. As duas primeiras, claramente influenciadas por Mendelssohn e Schumann, deixam perceber, no entanto, achados de modulações no comportamento tonal. A sinfonia *Urbs Roma* (1856) inscreve-se na esteira de Beethoven, sobretudo o final, construído em forma de tema com variações. A 2.ª sinfonia, em lá menor, introduz-nos no período em que Saint-Saëns tentou defender-se do pós-romantismo e, ainda mais, do wagnerianismo invasor. Daí que tivesse refreado um pouco aqueles impulsos que pudessem dar à sua obra mais amplitude e emoção. Em compensação, modelou a 3.ª sinfonia com uma expressão mais eloqüente, até alcançar inclusive efeitos de um lirismo algo pomposo. A incorporação de um órgão e de um piano tocado a quatro mãos à já avantajada formação, a fim de equilibrar o efetivo dos grupos instrumentais, traz cores exultantes que acentuam as citadas suntuosidades sonoras. A obra deveria ter sido escrita na tonalidade de si menor, mas, por exigência da pedaleira do órgão, Saint-Saëns elaborou-a em dó menor. A 3.ª sinfonia é a mais interpretada hoje em dia, talvez devido à grandiloqüência que lhe é dada pela densidade da massa orquestral, embora também devido à sua forma, que adota o princípio da variação com *leitmotiv*, tal como Liszt a desenvolveria nos seus poemas sinfônicos.

Graças, precisamente, aos seus poemas sinfônicos, a fama de Saint-Saëns ultrapassou as fronteiras do seu país. Neles não se privou de nenhum efeito espetacular,

Escrita em 1891, a Suite de Piano, *op. 90 (capa da edição da partitura, em cima), é mais um exemplo — dos muitos que deixou Camille Saint-Saëns, o «autor da pior música bem escrita», como afirmavam os seus detratores — do seu gênio criador, que teve nas obras de piano uma das suas facetas mais expressivas.*

À esquerda: carta manuscrita de Saint-Saëns, de 24 de setembro de 1908, em que informa que a quantidade de trabalho que tem o impede de se ocupar dos trabalhos de outros.

Saint-Saëns era muito cuidadoso com a sua reputação. Foi talvez por isso que, em vida, proibiu que fosse executado o seu Carnaval dos Animais, *uma espécie de brincadeira particular, composta em poucos dias, quando se encontrava em Viena, em 1886, e que iria tornar-se depois uma das peças mais populares. À direita:* O Reino da Paz, *óleo de Edward Hicks.*

Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Center, Williamsburg, Virginia

Ullstein

Arquivo Salvat

Fabbri

Em cima: Camille Saint-Saëns sentado ao piano, durante um ensaio da sua 3.ª sinfonia, em Paris.

À esquerda: capas das edições da 2.ª sinfonia e da Dança Macabra. *Na primeira, o músico iniciou a sua defesa contra o pós-romantismo. Na segunda, uma escrita aparentemente trivial atingiu alturas de uma incrível sutileza e de grande profundidade contrapontística.*

No Morceau de concert, *de violino e orquestra (à direita,* Concerto de Violino, *de Robert J. Sterl), encontram-se alguns dos momentos mais brilhantes da música de Saint-Saëns para instrumento solista.*

como demonstra o galope rítmico da égua de *Faetón,* traduzido mediante uma orquestração que cria admiravelmente o clima da ação evocada. Desprende-se um certo encanto de *A Roca de Ônfale* e uma violência expressionista de *O Dilúvio.* Sem revelar nunca um sentimento religioso muito firme, Saint-Saëns soube mostrar-se convincente no tema do *Dies irae,* sobre o qual improvisou de mil e uma maneiras, e que se expande no desenvolvimento central do primeiro andamento da 3.ª sinfonia, sublinhado pelos metais. Este tema adquire uma fisionomia completamente diferente na *Dança Macabra,* onde, sob traços paródicos, se junta a uma escrita cheia de sutilezas contrapontísticas. No que respeita à forma concertante, convém referir, finalmente, algumas obras de Saint-Saëns, como os concertos de violino, op. 20, 58 e 61, de violoncelo, op. 33 e op. 119, e a célebre *Habanera* para violino.

A orquestração das obras sinfônicas de Saint-Saëns, clara, ordenada com lógica e naturalmente «bem sonante», serviu de modelo às gerações de compositores que se lhe seguiram.

A música para instrumento solista de Saint-Saëns é tão variada como desigual. Nela, podem encontrar-se fragmentos encantadores: o *Morceau de Concert,* para violino e orquestra, op. 62, de bela diversidade rítmica; a *Tarantela,* op. 6, para flauta e clarinete; a *Cavatina,* em que explora acertadamente os recursos do trombone; ou a sonata, op. 32, de violoncelo e piano, por exemplo. Mas também existem peças insignificantes no plano musical, sem outro objetivo que o de o compositor mostrar um perfeito conhecimento dos instrumentos.

A sua música vocal, cheia de graça e de encanto, embora um tanto desusada, teve mais dificuldade em se impor. Estava destinada a sofrer a comparação com as melodias dos ilustres contemporâneos de Saint-Saëns, tendo em conta ainda a desvantagem de que as facilidades das curvas vocais escondem, muitas vezes, a mestria do compositor para conseguir um equilíbrio doseado por uma harmonização que se mostra sempre natural. Na coleção *La cendre rouge* («A Cinza Vermelha»), que data de 1914, encontram-se, talvez, as páginas de maior lirismo e sensibilidade. Os seus oratórios apresentam uma adequada relação entre a envergadura dos efetivos e a

Polidi, Pezzoli, Milão/ Arquivo Salvat

ma de tudo, no apogeu da dança vertiginosa, enquanto tombam as colunas do templo no meio dos gritos da multidão. Aqui, Saint-Saëns aproxima-se de Wagner na concepção de uma encenação nova dentro da arte dramática musical e na sua vontade de conceder a supremacia ao elemento sinfônico.

Saint-Saëns hoje

Existem indícios que levam a pensar que Saint-Saëns saiu finalmente do longo período de esquecimento a que foi condenado pelo mundo musical, que não via nele mais do que o representante de uma arte acadêmica e neoclássica. O próprio compositor previra o abandono de que seria vítima e, no entanto, não pôde desviar-se do caminho que traçara e que considerava sinceramente como o da arte absoluta. Atingir uma idade tão avançada permitiu-lhe pertencer a três períodos diferentes, impondo-se como fiel defensor da tradição, apesar da diversidade de tendências musicais seguidas no início do século xx.

Mas, visto de outro ângulo, Saint-Saëns é quase um inovador: foi um dos primeiros compositores da sua época a escrever um concerto de pia-

IBA

Saint-Saëns não logrou na criação operística êxito igual ao que obteve em outros gêneros. Com efeito, Sansão e Dalila *é a única das suas treze óperas que se mantém ainda no repertório. Mas até esta teve de vencer numerosas dificuldades perante empresários que não a queriam ouvir. Só Liszt manifestou fé nela, animou-o a terminá-la e apoiou sua estréia em Weimar, em 1877. Em cima:* Sansão e Dalila, *de Giovanni Battista Moroni (1525-1578). À direita: fragmento da partitura manuscrita da ópera.*

qualidade temática. Graças ao contraste do estilo, a ópera-cômica *Friné* poderia situar-se entre as melhores partituras que Saint-Saëns deu ao teatro lírico; *La princesse jaune* também não é destituída de interesse. Entre as suas composições de cena, tratadas sempre com sutileza, convém lembrar a que escreveu para a representação de *Andrômaca*, interpretada por Sarah Bernhardt, e a da tragédia de Sófocles, *Antígona*.

Mas o ponto alto de toda a sua música vocal, e sem dúvida de toda a sua obra, continua a ser *Sansão e Dalila*. Acertado no plano teatral, este oratório dramático sobressai fortemente entre os trabalhos triviais devidos aos compositores de ópera em voga, contemporâneos de Saint-Saëns. A narrativa bíblica foi amplamente modificada no libreto. Se o papel de Dalila é um tanto convencional, o coro dos filisteus e as árias cantadas pelos dois protagonistas garantiram, em contrapartida, a perenidade da obra. Tons de paixão atravessam o grande dueto e a emoção é real nos lamentos de Sansão, quando canta ao mesmo tempo que faz girar a mó; o artifício da obra atinge o seu paroxismo na festa solene e, acino seguindo a linha traçada pelos românticos e foi, sem dúvida, o primeiro a traduzir a noção de exotismo em termos de vocabulário musical. Seria difícil negar a sua contribuição para a renovação artística. O seu espírito inquieto e aberto a todas as formas de cultura esteve sempre atento às idéias inovadoras, antecipando, por vezes, novos modos que o desenvolvimento artístico

posterior confirmou, como quando, em 1879, comprovou a agonia da tonalidade que cimentou a harmonia moderna, a qual integraria no seu sistema os modos orientais, cuja variedade é imensa. Graças à esplêndida lucidez da sua inteligência, teve consciência da evolução das linguagens e dos estilos. E combateu-a decididamente, recusando servir-se das conquistas dos seus contemporâneos e mostrando uma vontade obstinada de dar preferência à perfeição da escrita e ao equilíbrio das estruturas. Este defensor do gosto musical do século XVII, que reabilitou Rameau, dirigindo a publicação da sua obra; este protagonista da autonomia da linguagem, que pregou a música pura; este reformador do estilo a que se submeteram Meyerbeer, Auber e Thomas, deu provas, paradoxalmente, de utilizar processos estilísticos que lhe valeram a etiqueta de retórico retrógrado, que se «exprimiu por meio de uma arte impessoal, pejada de trivialidades». Naturalmente, Saint-Saëns não pode rivalizar com a originalidade de Chabrier, Debussy, Ravel e Roussel, mas, na falta de uma personalidade maior, o rigor da sua linguagem atesta um profissionalismo infalível e de modo algum desprovido de valor. ■

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

Sinfonia em si bemol maior, fragmentos (c. 1848) • Sinfonia em ré maior, fragmentos (c. 1850) • Abertura para ópera-cômica, em mi menor (c. 1850) • *Scherzo* para pequena orquestra, em lá maior (c. 1850) • Sinfonia em lá maior (c. 1850) • Sinfonia n.º 1, em mi bemol maior, op. 2 (1853) • Abertura de uma ópera-cômica incompleta, em sol maior, op. 140 (1854) • Sinfonia em dó menor, fragmentos (1854) • Sinfonia *Urbs Roma*, em fá maior (1856) • Sinfonia n.º 2, em lá menor, op. 55 (1859) • Suite em ré maior, op. 49 (1863) • *Espártaco*, abertura em mi bemol maior (1863) • *Marche héroïque*, em mi bemol maior, op. 34 (1871) • *Le rouet d'Omphale*, em lá maior, op. 31 (1872) • *Phaéton*, em dó maior, op. 39 (1873) • *Danse macabre*, em sol menor, op. 40 (1874) • *La jeunesse d'Hercule*, em si bemol maior, op. 50 (1877) • *Suite algérienne*, em dó maior, op. 60 (1880) • *Une nuit à Lisbonne*, em mi bemol maior, op. 63 (1880) • *Jota aragonesa*, em lá maior, op. 64 (1880) • Sinfonia n.º 3, *Órgão*, em dó menor, op. 78 (1886) • *Rapsódia Bretã*, em fá maior, op. 7 bis (1891) • Sarabanda e rigodão, em mi maior, op. 93 (1892) • Marcha da coroação, em dó maior, op. 117 (c. 1902) • 3 quadros sinfônicos, a partir de *La foi*, op. 130 (1908) • Abertura de festa, em fá maior, op. 133 (1910) • *Tarantela*, em lá menor, flauta e clarinete, op. 6 (1857) • Concerto de piano n.º 1, em ré maior, op. 17 (1858) • Concerto de violino n.º 2, em dó maior, op. 58 (1858) • Concerto de violino n.º 1, em lá maior, op. 20 (1859) • Introdução e rondó caprichoso, em lá menor, para violino, op. 28 (1863) • Concerto de piano n.º 2, em sol menor, op. 22 (1868) • Concerto de piano n.º 3, em mi bemol maior, op. 29 (1869) • Romança em ré bemol maior, flauta e violino, op. 37 (1871) • Concerto de violoncelo n.º 1, em lá menor, op. 33 (1872) • Romança em fá maior, trompa e violoncelo, op. 36 (1874) • Romança, em dó maior, violino, op. 48 (1874) • Concerto de piano n.º 4, em dó menor, op. 44 (1875) • Concerto de violino n.º 3, em si menor, op. 61 (1880) • *Morceau de concert*, em sol maior, para violino, op. 62 (1880) • *Rapsódia d'Auvergne*, em dó maior, para piano, op. 73 (1884) • *Wedding cake*, em lá bemol maior, piano, op. 76 (1885) • *Habanera*, em mi maior, violino, op. 83 (1887) • *Morceau de concert*, em fá menor, trompa, op. 94 (1887) • *África*, em sol menor, piano, op. 89 (1891) • Concerto de piano n.º 5, *Egípcio*, em fá maior, op. 103 (1896) • Concerto de violoncelo n.º 2, em ré menor, op. 119 (1902) • *Capricho Andaluz*, em sol maior, violino, op. 122 (1904) • *Morceau de concert*, em sol maior, harpa, op. 154 (1918) • *Cyprès et lauriers*, em ré menor, órgão, op. 156 (1919) • *Odelette*, em ré maior, flauta, op. 162 (1920).

Obras para banda militar

Orient et Occident, marcha, op. 25 (1869) • Hino franco-espanhol (1900) • *Sur les bords du Nil*, op. 125.

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

6 bagatelas, op. 3 (1855) • *Duetino*, em sol maior, a 4 mãos, op. 11 (1855) • 3 mazurcas, op. 21 (1862), op. 24 (1871) e op. 66 (1882) • Gavota, em dó menor, op. 23 (1871) • Romança sem palavras, em si menor (1871) • Variações sobre um tema de Beethoven para 2 pianos, op. 35 (1874) • *Allegro appassionato*, em dó sustenido menor, com orquestra, op. 70 (1874) • 6 estudos, op. 52 (1877) • *Menuet et valse*, op. 56 (1878) • *König Harald Harfagar*, para 4 mãos, op. 59 (1880) • Álbum, op. 72 (1884) • Capricho árabe para 2 pianos, op. 96 (1884) • Polaca para 2 pianos, em fá menor, op. 77 (1886) • *Souvenir d'Italie*, em sol maior, op. 80 (1887) • *Feuillet d'album* para 4 mãos, em si bemol maior, op. 81 (1887) • *Pas redoublié* para 4 mãos, em si bemol maior, op. 86 (1887) • *Les cloches du soir*, em mi bemol maior, op. 85 (1889) • *Scherzo* para 2 pianos, op. 87 (1889) • *Valse canariote*, em lá menor, op. 88 (1890) • *Thème varié*, op. 97 (1894) • *Souvenir d'Ismaïlia*, op. 100 (1895) • *Valse mignonne*, em mi bemol maior, op. 104 (1896) • *Berceuse* para 4 mãos, em mi maior, op. 105 (1896) • Duos para 2 pianos, op. 81 bis (comp. 1898) • *Caprice héroïque*, para 2 pianos, op. 106 (1898) • *Valse nonchalante*, em ré bemol maior, op. 110 (1898) • 6 estudos para a mão esquerda, op. 135 (1912) • *Valse gaiew*, op. 139 (1913) • *Vers la victoire*, para 4 mãos, op. 152 (1918) • *Mardhe interalliée*, para 4 mãos, op. 155 (1918) • 6 fugas, op. 161 (1920) • Marcha dedicada aos estudantes de Argel, para 4 mãos e coro, op. 163 (1921) • *Feuilletes d'album*, op. 169 (1921).

Outros instrumentos de tecla

3 morceaux para harmônio, op. 1 (1852) • 6 duos de harmônio e piano, op. 8 (1852) • *Bénédiction nuptiale*, órgão, op. 9 (1859) • *Élévation ou Communion*, op. 13 (1865) • 3 rapsódias sobre cantos bretões, órgão, op. 7 (1866) • 3 prelúdios e fugas para órgão, op. 99 (1894) • Fantasia para órgão, em ré bemol maior, op. 101 (1895) • Marcha religiosa para órgão, op. 107 (1897) • 3 prelúdios e fugas para órgão, op. 109 (1898) • 7 improvisações para órgão, op. 150 (1917) • Fantasia n.º 3, para órgão, op. 157 (1919).

OBRA DE CÂMARA

2 trios de piano, op. 18 (1863) e op. 92 (1892) • 2 quartetos com piano (1853) e op. 41 (1875) • Quinteto com piano, em lá menor, op. 14 (1865) • Septeto com piano, em mi bemol maior (piano, trombeta, 2 violinos, violeta, violoncelo e contrabaixo), op. 65 (1881) • 2 sonatas de violino, op. 75 (1885) e op. 102 (1896) • 2 sonatas de violoncelo, op. 32 (1872) e op. 123 (1905) • Sonata de oboé, em ré maior, op. 166 (1921) • Sonata de clarinete, em mi bemol maior, op. 167 (1921) • Sonata de fagote, em sol maior, op. 168 (1921) • 2 quartetos de cordas, op. 112 (1899) e op. 153 (1918) • Suíte de piano e violoncelo, op. 16 (1862) • *Le Carnaval des Animaux*, 2 pianos, 2 violinos, violeta, violoncelo, contrabaixo, flauta, clarinete, *glockenspiel* e xilofone (1886) • *Canto sáfico*, piano e violoncelo, op. 91 (1892) • Capricho sobre canções dinamarquesas e russas, piano, flauta, oboé e clarinete, op. 79 (1887) • 2 elegias, piano e violino, op. 143 (1915) e op. 160 (1920) • Várias romanças, fantasias, *berceuses* e barcarolas, entre outras formas.

OBRA VOCAL E CORAL

Óperas

La princesse jaune, op. 30 (L. Gallet, 1872) • *Le timbre d'argent* (J. Barbier, M. Carré, 1877) • *Samson et Dalila*, op. 47 (F. Lemaire, 1877) • *Étienne Marcel* (L. Gallet, 1879) • *Henry VIII* (L. Détroyat, A. Sylvestre, 1883) • *Proserpine* (L. Gallet, segundo A. Vacquerie, 1887) • *Ascanio* (L. Gallet, segundo P. Meurice, 1890) • *Phryné* (L. Augé de Lassus, 1893) • *Frédégonde* (L. Gallet, 1895) • *Les barbares* (V. Sardou, P. B. Gheusi, 1901) • *Hélène* (C. Saint-Saëns, 1904) • *L'ancêtre* (L. Augé de Lassus, 1906) • *Déjanire* (C. Saint-Saëns, segundo L. Gallet, 1911).

Outras obras de teatro

Antigone, música de cena (P. Meurice e A. Vacquerie sobre texto de Sófocles, 1894) • *Déjanire*, música de cena (L. Gallet, 1892; rev. 1911) • *Javotte*, bailado (J. L. Groze, 1898) • *Parsysatis*, música de cena (J. Dieulafoy, 1902) • *Andromaque*, música de cena (Racine, 1903) • *L'Assassinat du Duc de Guise*, op. 128, para filme (H. Laveland, 1908) • *La foi*, op. 130, música de cena (E. Brieux, 1909) • *On ne badine pas avec l'amour*, música de cena (A. de Musset, 1917).

Música sacra

Missa, op. 4, solistas, coro, orquestra e órgão (1855) • *Tantum ergo*, op. 5, coro e órgão (1856) • *Oratório de Natal*, op. 12, solistas, coro, quarteto de cordas, harpa e órgão (1858) • *Veni Creator*, em dó maior, coro e órgão (1858) • *O salutaris*, em si bemol maior, soprano, contralto, barítono e órgão (1858) • *Ave Maria*, em si bemol maior, soprano e órgão (1859) • *Ave Maria*, em mi maior, barítono e órgão (1859) • *Ave Maria*, em lá maior, 2 contraltos e órgão (c. 1860) • *Ave verum*, em mi bemol maior, soprano, contralto, tenor, baixo e órgão (c. 1860) • *O salutaris*, em lá maior, contralto e órgão (c. 1860) • *Subtuum*, em fá me-

nor, soprano, contralto e órgão (1860) • *Tantum ergo*, em mi bemol maior, 2 sopranos, contralto, órgão e coro (c. 1860) • *Ave verum*, em si menor soprano, contralto e órgão (1863) • *Coeli enarrant*, op. 42 (Salmo XVIII) solistas, coro e orquestra (1865) • *Ave Maria*, em lá maior, soprano, tenor e órgão (1865) • *Inviolata*, em ré maior, contralto e órgão (1865) • *O salutaris*, em lá bemol maior, soprano, contralto, barítono (1869) • *Le déluge*, oratório, solistas, coro e orquestra, op. 45 (1875) • *O salutaris*, em si bemol maior, soprano e órgão (1875) • *Requiem*, op. 54, solistas, coro e orquestra (1878) • *O salutaris*, em mi maior, tenor, barítono e órgão (1884) • *O salutaris*, em mi bemol maior, contralto e órgão (1884) • *Deus Abraham*, em fá maior, contralto e órgão (1885) • *Pie Jesu*, baixo e órgão (1885) • *Panis angelicus*, em fá maior, tenor, soprano, quinteto de cordas e órgão (1898) • *Ofertório para Todos os Santos*, em fá maior, coro, órgão, violoncelo e contrabaixo (1904) • *Praise ye the Lord*, op. 127 (Salmo CL), duplo coro, orquestra e órgão (1908) • *The Promised Land*, oratório, solistas, coro e orquestra (H. Klein, 1913) • *Ave Maria*, coro, op. 145 (1914) • *Tu es Petrus*, op. 147, 4 vozes masculinas e órgão (1914) • *Quam dilecta*, op. 148, uma voz e órgão (1915) • *Laudate Dominum*, op. 149, coro (1916).

Música coral profana

Les israélites sur la montagne d'Oreb, oratório (c. 1848) • Cantata (A. Tastu, 1849) • *Antigone*, solistas e orquestra (1850) • *Les Djinns* (V. Hugo, c. 1850) • *Les cloches*, ode sinfônica (1852) • *Ode a Santa Cecilia*, solistas e orquestra (1852) • *Le retour de Virgine* (1852) • *Toilette de la Marquise de Presalé*, grande cena lírica (1857) • *Macbeth*, para cena com orquestra (1858) • *Les noces de Prométhée*, op. 19, solistas e orquestra (R. Cornut, 1867) • *Sérénade d'hiver*, 4 vozes masculinas (H. Cazalis, 1867) • *Le nuage* (1875) • *Les soldats de Gédéon* op. 46, 4 vozes masculinas (L. Gallet, 1876) • 2 coros, op. 53 (V. Hugo, 1878) • *Chanson de grand-père e Chanson d'ancêtre* • *La lyre et la harpe*, op. 57, solistas e orquestra (V. Hugo, 1879) • *Hymne à Victor Hugo*, op. 69, orquestra e coro (1881) • 2 coros com piano: *Calme des nuits, Les fleurs et les arbres*, op. 68 (1882) • 2 coros: *Les marins de Kermor, Les Titans*, op. 71 (T. Saint-Félix, 1884) • *Saltarelle*, op. 74, 4 vozes masculinas (E. Deschamps, 1885) • *Les guerriers*, op. 84, 4 vozes masculinas (E. Audigier, 1888) • *Nuit persane*, op. 26 bis, solistas e orquestra (A. Renaud, 1891) • *Chants d'automne*, op. 113, 4 vozes masculinas (S. Sicard, 1899) • *La nuit*, op. 114, vozes femininas, soprano e orquestra (E. Audigier, 1900) • *Le feu céleste*, op. 115, narrador, soprano, orquestra e órgão (Sylvestre, 1900) • *À la France*, op. 121, 4 vozes masculinas e vozes mistas (J. Combarieu, 1903) • *Ode d'Horace*, 4 vozes masculinas (trad. C. Saint-Saëns, 1905) • *La gloire de Corneille*, op. 126 (1906) • *Le matin*, op. 129, 4 vozes masculinas • *La gloire*, op. 131, solistas e piano (1911) • *Aux aviateurs*, op. 134, 4 vozes masculinas (J. Bonnerot, 1911) • *Aux mineurs*, op. 137, 4 vozes masculinas (1912) • *Hymne au printemps*, op. 138 (1912) • 2 coros: *Des pas dans l'allée, Trinquons*, op. 141 (1913) • *Hymne au travail*, op. 142, 4 vozes masculinas (1914) • 3 coros para 3 vozes femininas, op. 151 (1917) • *Aux conquérants de l'air*, op. 164, 2 vozes • *Le printemps*, op. 165, para 2 vozes.

Canções

Entre 1841 e 1921, compôs aproximadamente cento e cinqüenta canções baseadas em textos de A. Renaud, A. Tastu, A. de Lamartine, F. Lombard, T. Gautier, V. Hugo, L. Uhland, C. d'Orléans, Dante, F. Lemaire, F. Coppée, A. Tennyson, C. de Saint-Saëns, N. Boileau, Croze, V. de Collerville, A. Tranchant, J. Molière, condessa de Noailles, P. Verlaine, P. Martin, A. de Musset, J. de la Fontaine, P. Corneille e outros, das quais se devem citar: *Mélodies persanes, La brise, La splendeur vide, La solitaire, Sabre en main, Au cimitière, Tournoiement*, op. 26 (A. Renaud, 1870) • *La cendre rouge: Prélude, Âme triste, Douceur, Silence, Pâques, Jour de pluie, Amoroso, Mai, Petite main, Reviens*, op. 146 (G. Ducquois, 1914) • 5 poemas de Ronsard: *L'amour oyseau* (1907), *L'amour blessé, À Saint-Blaise, Grasselette et Maigrelette* (1920), *L'amant malheureux* (1921) • *Vieilles chansons: Temps nouveau* (G. d'Orléans), *Avril* (R. Belleau), *Vilanelle* (V. de la Fresnaye) (1921) • *La maman* (Tastu, 1841) • *Le pas d'armes du roi Jean* (V. Hugo, 1852) • *La porta dell'inferno* (Dante, 1854) • *Si vous n'avez rien à me dire* (V. Hugo, 1870) • *Voice by the Cedar Tree* (Tennyson, 1871) • *Désir de l'Orient* (Saint-Saëns, 1871) • *Danse macabre* (Cazalis, 1872) • *Soir romantique* (condessa de Noailles, 1907) • *Le vent dans la plaine* (P. Verlaine, 1912) • *Vive la France* (Fournier, 1914) • *Hymne à la paix*, op. 159 (J. Fauré, 1919) • *La cigale et la fourmi* (J. de Lafontaine, 1958).

Também realizou numerosas transcrições e arranjos de obras de Bach, Beethoven, Berlioz, Bizet, Chopin, Gluck, Haydn, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Schumann, Wagner, etc.

Perfil biográfico

Capítulo 28

Dukas, o músico da «obra-prima»

Habituados a considerar a história da música como uma sucessão de nomes notáveis, que, pelo seu significado revolucionário ou pelo seu caráter de encarnação dessa coisa tão etérea que se denomina «espírito da época», irradiam uma luminosidade especial, esquecemos que, ao lado de tão ilustres personagens, existem, talvez tornando-as possíveis, compositores que deveriam ser classificados de «obscuros». Os seus nomes são, assim, ignorados ou mencionados com comiseração, quando se faz um inventário das celebridades que povoam o universo da música, talvez a mais mistificadora das artes.

Não obstante, o que se passa é que a muitos desses compositores obscuros se poderia chamar com mais propriedade «compositores obscurecidos», quer dizer, figuras cuja dimensão autêntica se vê diminuída por fatores exteriores a eles próprios e à sua obra. Este fenômeno torna-se evidente no caso de Paul Dukas, cujo ensombrecimento foi determinado por duas circunstâncias distintas: uma de caráter geral, que afetou também muitos outros compositores franceses da sua época, e outra tão particular como paradoxal, pois deve relacionar-se com a sua obra de maior êxito.

Considerando a primeira, convém referir o clima de desastre nacional que imperava em França depois da derrota na guerra franco-prussiana, derrota que os franceses atribuíram, com algum fundamento, à falta de cooperação européia. E não seria cair num determinismo histórico demasiado forçado pensar que a dita sensação de desastre impulsionou a arte daquele país em geral, e a música em particular, a dobrar-se sobre si mesma, procurando as possibilidades de continuação da sua própria herança, por muito que certas controvérsias alheias — a polêmica wagneriana muito especialmente — pudessem ter também significado. Isolada do resto da Europa, a França confiou a sua salvação às suas próprias forças. E, assim, como a Terceira República se transformaria num regime estável capaz de perdurar até 1940, apesar de ter surgido num mar de contradições — a menor das quais não era o fato de a maioria dos membros da Assembléia da República ser monárquica —, também a música francesa, que, durante anos, se tinha estado a olhar no espelho de outras culturas, floresceria numa imensidade de propostas diferentes, difíceis de reduzir a directrizes únicas, ao âmbito comum de uma «escola», em suma.

E, no entanto, não é fácil agora julgar esse panorama musical sem ver pairar sobre ele a sombra de uma das escolas mais tipicamente francesas: a do impressionismo, com os seus chefes proverbiais, Débussy e Ravel, à

cabeça. Uma análise medianamente pormenorizada revelaria claramente que nem estes dois nomes nem a corrente estilística de que normalmente são considerados representantes esgotam o variadíssimo e fascinante mundo da música francesa dos últimos anos do século passado e do primeiro quartel do atual. Mas as análises globais da música que procuram dar uma idéia completa da sua evolução relegam para lugares secundários, ou consideram-nos simplesmente «precursores», alguns compositores de inegável transcendência: um deles é Paul Dukas.

Para a subvalorização de Dukas concorreu, além disso, outro fator intimamente vinculado a um fato circunstancial: o êxito — que nunca declinaria —, em 17 de maio de 1897, num concerto da Société Nationale de Musique, do seu *scherzo* sinfônico *L'apprenti sorcier* («O Aprendiz de Feiticeiro»), baseado numa balada de Goethe, contribuiu para que nem o público nem ele próprio avaliassem na justa medida o resto da sua produção.

Primeiros estudos e obras

Nascido em Paris no primeiro dia de outubro de 1865, no seio de uma família de elevado nível cultural, a sua vocação para a música manifestou-se tardiamente. Conseguiu recuperar o tempo perdido graças à sua assombrosa capacidade para assimilar os ensinamentos que recebeu no Conservatório de Paris, onde assistiu às aulas de harmonia de Dubois e de piano de Mathias. No entanto, o seu verdadeiro professor não iria ser nenhum dos dois, mas sim Ernest Guiraud, a cujas difíceis lições de composição assistiu muito cedo, tendo tido por companheiro Claude Debussy. Que era um aluno notável prova-o o fato de, por morte de Guiraud, que deixara inacabada a ópera *Frédégonde*, ser Dukas o encarregado de a terminar (contando, para o efeito, com a colaboração de Saint-Saëns). Seguidor de Wagner, no princípio, como demonstram as duas primeiras aberturas, depois destruídas, *King Lear* e *Götz von Berlichingen*, que escreveu respectivamente aos 18 e 19 anos, Paul Dukas extraiu da herança do compositor de *Parsifal* um talento especial para descrever situações e tratar assuntos dramáticos. Wagneriana é também a sua terceira e mais famosa abertura, *Polyeucte*, para a obra de Corneille; estreada nos Concertos Lamoureux, em 1892, a abertura foi descrita como a versão francesa do prelúdio de *Tristão*.

No entanto, o regresso à tradição francesa foi, nesta época, a principal preocupação dos criadores musicais. Lalo, Vincent d'Indy e alguns outros, mas, acima de tudo, César Franck, haviam iniciado, em França, a recuperação da sinfonia, cujo ponto de referência — a *Fantástica*, de Berlioz, evidentemente — ficara demasiado longe no tempo. Paul Dukas iria sentir este desafio e dedicar muito tempo a enfrentá-lo: por fim, a 3 de janeiro de 1897, a sua sinfonia em dó maior foi estreada nos concertos da Ópera de Paris, sob a direção de Paul Vidal.

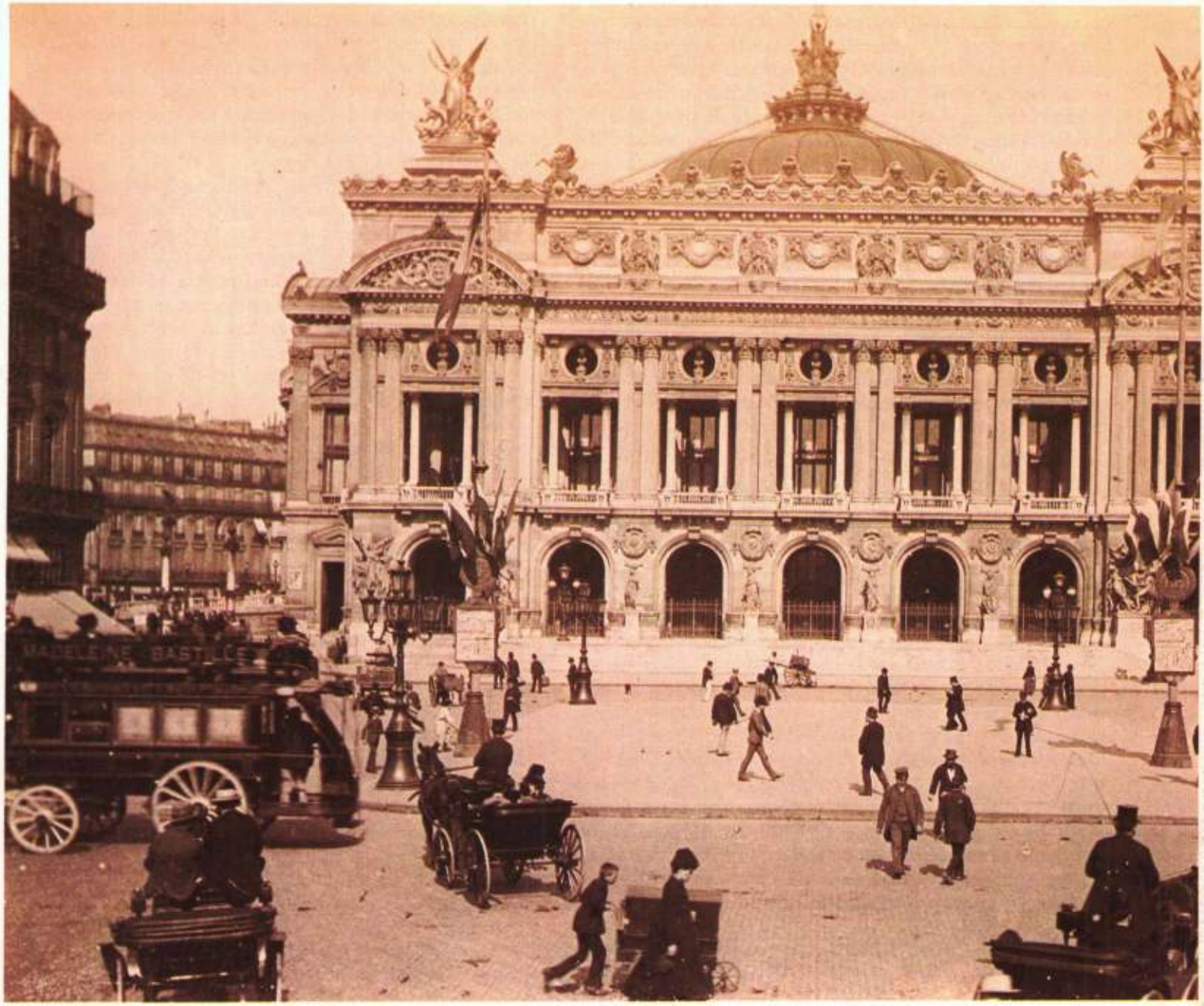
As crônicas divergem quanto ao acolhimento dispensado à sinfonia de Paul Dukas, mas parece que não foi demasiado entusiástico. É curioso que a causa do receio inicial do público talvez fosse o que agora mais se elogia na obra, isto é, a sua complexidade estrutural. E é igualmente curioso que, pelo contrário, atualmente algumas vozes reprovem à dita obra a sua instrumentação, que acusam de ser superficial e destinada a produzir efeito. É-o em certa medida; mas, se os melômanos puderam dar, na altura, um certo valor à obra, deve ter sido sobretudo porque reconheciam como um mérito essa grandiloqüência da instrumentação, que, por outro lado, é o que mais denota a marca que César Franck deixou em Dukas. Além disso, é um fato incontestável que, mesmo nos nossos tempos, os auditórios musicais, que com tanto ardor se proclamam defensores do prazer intelectual, insistam em se deixar comover — e não só na França — pelo apelo ao *pathos*, como o que Dukas gostou de fazer em cumprimento da sua dívida pessoal para com o gênero sinfônico.

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Savat

Roger Viollet

Em cima: Théodore Dubois, professor de harmonia de Dukas no Conservatório de Paris. À esquerda: proclamação da Terceira República, período histórico em que se inscreve a obra de Dukas.

Música Bra. - Port. - 75



A 3 de janeiro de 1897, Paul Dukas estreou na Ópera de Paris, sob a direção de Paul Vidal, a sinfonia em dó maior. Embora existam discrepâncias a este respeito, parece que esta obra, dotada de uma grande complexidade estrutural, não foi acolhida com demasiado entusiasmo pelo público parisiense. Em cima: vista da Ópera de Paris, segundo uma fotografia de 1888.

O grande êxito de uma obra-prima

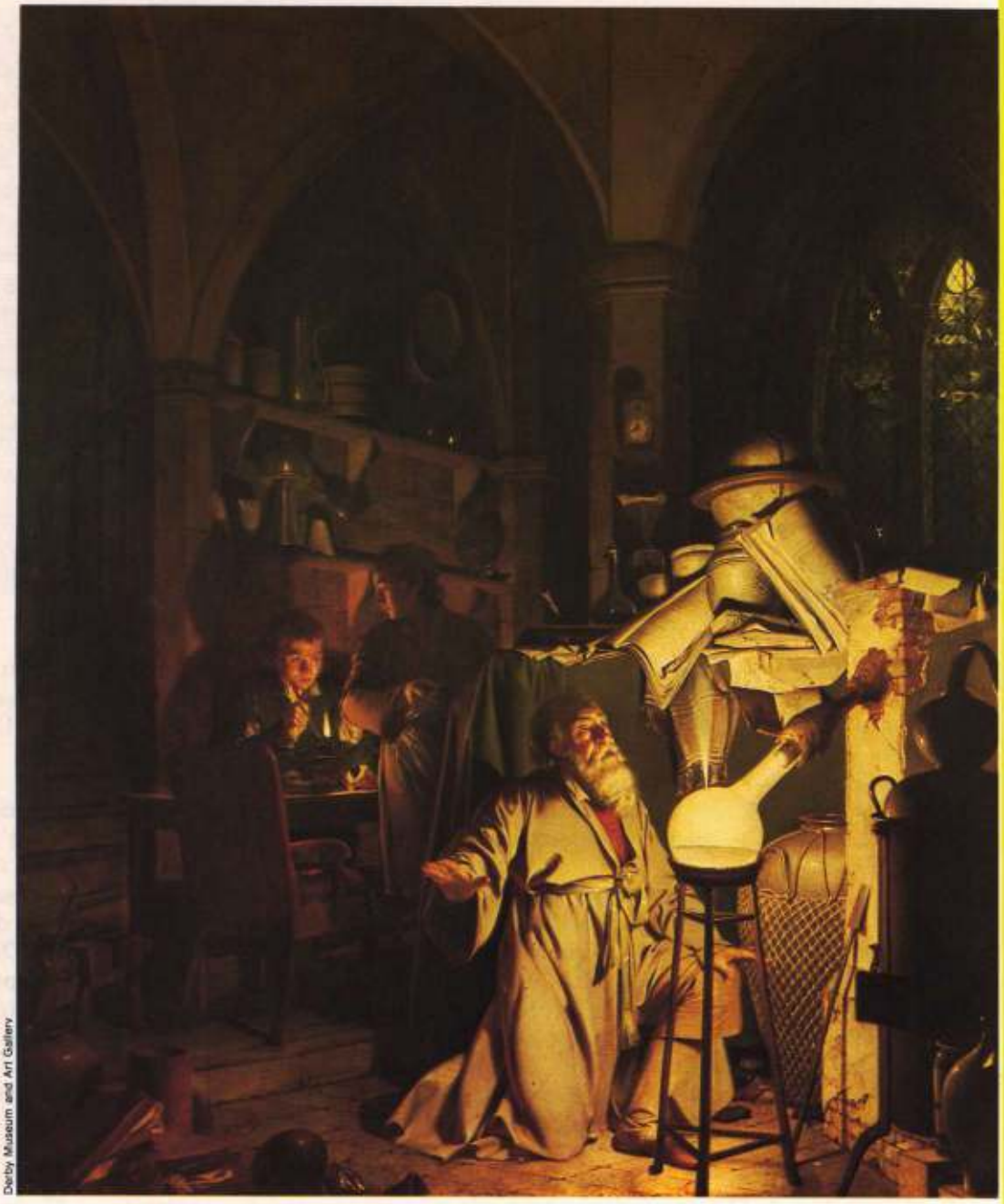
A possível conseqüência da frieza com que se acolhe, por vezes, a sinfonia de Dukas foi o aparecimento quase imediato da sua obra mais notável: *O Aprendiz de Feiticeiro*. Neste caso, sim, mantém-se o êxito da estréia, um êxito instantâneo que se estendeu com grande rapidez para além das fronteiras de França. Há quem considere *O Aprendiz de Feiticeiro* como o melhor poema sinfônico devido à inspiração de um músico francês; e é possível que assim seja, ainda que a composição talvez resulte demasiado «musical» para constituir um exemplo privilegiado de um gênero em que cabe principalmente a chamada «música programática», isto é, a música que aspira a desenvolver um argumento, a música que pretende, em vão, e talvez contra a sua natureza, contar uma história só com os seus recursos.

Não se podem negar qualidades plásticas a *O Aprendiz de Feiticeiro*, ainda que parte delas possa ter sido reforçada, bastantes anos depois, por Walt Disney, que deu ao rato Mickey o papel de personagem de Dukas, num dos mais memoráveis episódios do seu filme *Fantasia*. Dukas aprendera com Wagner a dominar o poder da inspiração da música; no entanto, as qualidades de construção manifestadas na sinfonia impõem-se em *O Aprendiz de Feiticeiro*, talvez com mais força. A obra acaba por triunfar pelos seus estritos valores musicais, mais do que pelas suas qualidades plásticas.

Outras obras

Depois do êxito de *O Aprendiz de Feiticeiro*, Dukas voltou à composição seguindo os seus hábitos metódi-

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim



Derby Museum and Art Gallery

Fabbri

À esquerda: capa da partitura de O Aprendiz de Feiticeiro, *de Paul Dukas. Esta obra, considerada por muitos críticos como o melhor poema sinfônico devido à inspiração de um músico francês, mereceu o favor do público desde sua estréia, no dia 18 de maio de 1897. Em cima: quadro de Joseph Wright, denominado* O Descobrimento do Fósforo.

cos. Autor que, segundo uma frase acertada de Marc Vignal, só estava disposto a permitir-se a obra-prima, levou quatro anos para produzir sua criação seguinte de importância, a sonata de piano em mi bemol menor (1899-1901), classificada de beethoveniana pela sua envergadura. O indubitável valor desta sonata estava em oposição desvantajosa relativamente à dificuldade de execução que a obra apresentava. Mas a sonata também teve de enfrentar a incrível popularidade alcançada por *O Aprendiz de Feiticeiro*, com o qual, inconsciente ou conscientemente, seria sempre comparada qualquer composição de Dukas.

Arquivo Salvat

Fabbri

Paul Dukas (em cima, retrato) ligou intimamente o seu trabalho de compositor ao de crítico musical e de professor de orquestração e composição no Conservatório de Paris. À direita: partitura autógrafa de La Péri, *de Dukas. Na página seguinte: figurino desenhado por Bakst para uma das personagens (Iksander) do mesmo bailado.*

Esta popularidade foi a única barreira que se viu obrigada a transpor outra grande produção pianística de Dukas, à qual não se pode objectar um excesso de exigências virtuosísticas: *Variações, Interlúdio e Final sobre Um Tema de Rameau*. Em tal obra, Dukas deu uma prova prática da sua devoção por esse músico do barroco francês, de quem se sentiu muito perto espiritualmente.

Na ópera *Ariane et Barbe-Bleue* («Ariana e Barba-Azul»), uma das suas partituras mais representativas, estreada em 1907, Dukas deu a impressão de tomar decididamente partido pelas novas tendências que procuravam impor-se na música e que tinham suscitado uma importante polêmica, sobretudo com origem na estréia de *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy. Baseada num texto de Maurice Maeterlinck, *Ariana e Barba-Azul* deve ser colocada ao mesmo nível de *Pelléas et Mélisande*, e não só pela proximidade cronológica e pela coincidência do autor do libreto. Ao compararmos as duas óperas, a de Dukas não desmerece: no entanto, *Pelléas* recebeu praticamente todo o reconhecimento posterior, enquanto *Ariana* é representada em poucas ocasiões e constitui ainda uma obra por recuperar.

Em 1912, Paul Dukas fez uma nova tentativa no âmbito do poema sinfônico. Tratava-se, à primeira vista, de um bailado composto por encomenda de Diaghilef, sobre um tema do folclore persa que já inspirara anteriormente outros compositores. Mas Dukas foi mais além do que normalmente se entende por um bailado. O subtítulo que acrescentou à obra, «poema dançado», sugere já o que esta composição, intitulada *La Péri*, é, na realidade: um poema sinfônico de vastas proporções, que admite coreografia. Na sua criação, Dukas voltou à linguagem de Debussy, como em *Ariana e Barba-Azul*, incorporando, mais tarde, sobre os pianíssimos iniciais, uma fanfarra reminiscente do compositor renascentista Giovanni Gabrielli. Após *La Péri*, pode dizer-se que o Paul Dukas compositor emudeceu para sempre. Posteriormente a este grande poema sinfônico dançado, Dukas só publicaria uma peça de canto e piano e uma homenagem póstuma a Debussy, com o significativo título de *La plainte, au loin, du faune* («Pranto do Fauno, ao Longe»).

Crítico e professor

Enquanto todos os auditórios do mundo celebravam *O Aprendiz de Feiticeiro* e o resto da sua produção ia caindo num progressivo obscurecimento, Dukas dedicou-se à crítica musical escrevendo em diversas publicações. Ao mesmo tempo, devotou-se ao ensino, atividade que exerceu desde 1909 e na qual chegou a alcançar grande influência como professor de composição e orquestração do Conservatório de Paris. Fica ainda por mencionar um pormenor sumamente revelador da psicologia de Dukas. Até ao fim dos seus dias, o músico foi guardando zelosamente uma imensidade de composições suas, superiores, pelo menos em número, às que publicou. É provável que não as considerasse dignas de serem apresentadas publicamente. Pouco antes da sua morte, ocorrida a 17 de maio de 1935, destruiu-as. Tratou-se por certo de um ímpeto do compositor «que só se permite a obra-prima»; mas também é natural que pressentisse já que, fizesse o que fizesse, a notícia do seu falecimento iria resumir-se inexoravelmente numa frase: «Morreu Paul Dukas, companheiro de estudos de Debussy e autor de *O Aprendiz de Feiticeiro*». ■

Catálogo de obras

Polyeucte, abertura para uma obra de Corneille (1891) • Sinfonia em dó maior (1895-1896) • *O Aprendiz de Feiticeiro, scherzo* sinfônico segundo Goethe (1897) • Sonata de piano, em mi bemol maior (1899-1901) • *Variações, Interlúdio e Final sobre Um Tema de Rameau*, piano (1899-1902) • *Ariana e Barba-Azul*, ópera (Maeterlinck, estr. 1907) • *Vilanelle*, trompa e piano (1906) • *Prelúdio Elegíaco*, piano (1908) • *Estudo de Vocalização (alla gitana)*, voz e piano (1909) • *La Péri*, bailado (estr. 1912) • *Pranto do Fauno, ao Longe*, piano (1920) • *Soneto de Ronsard*, voz e piano (1924).

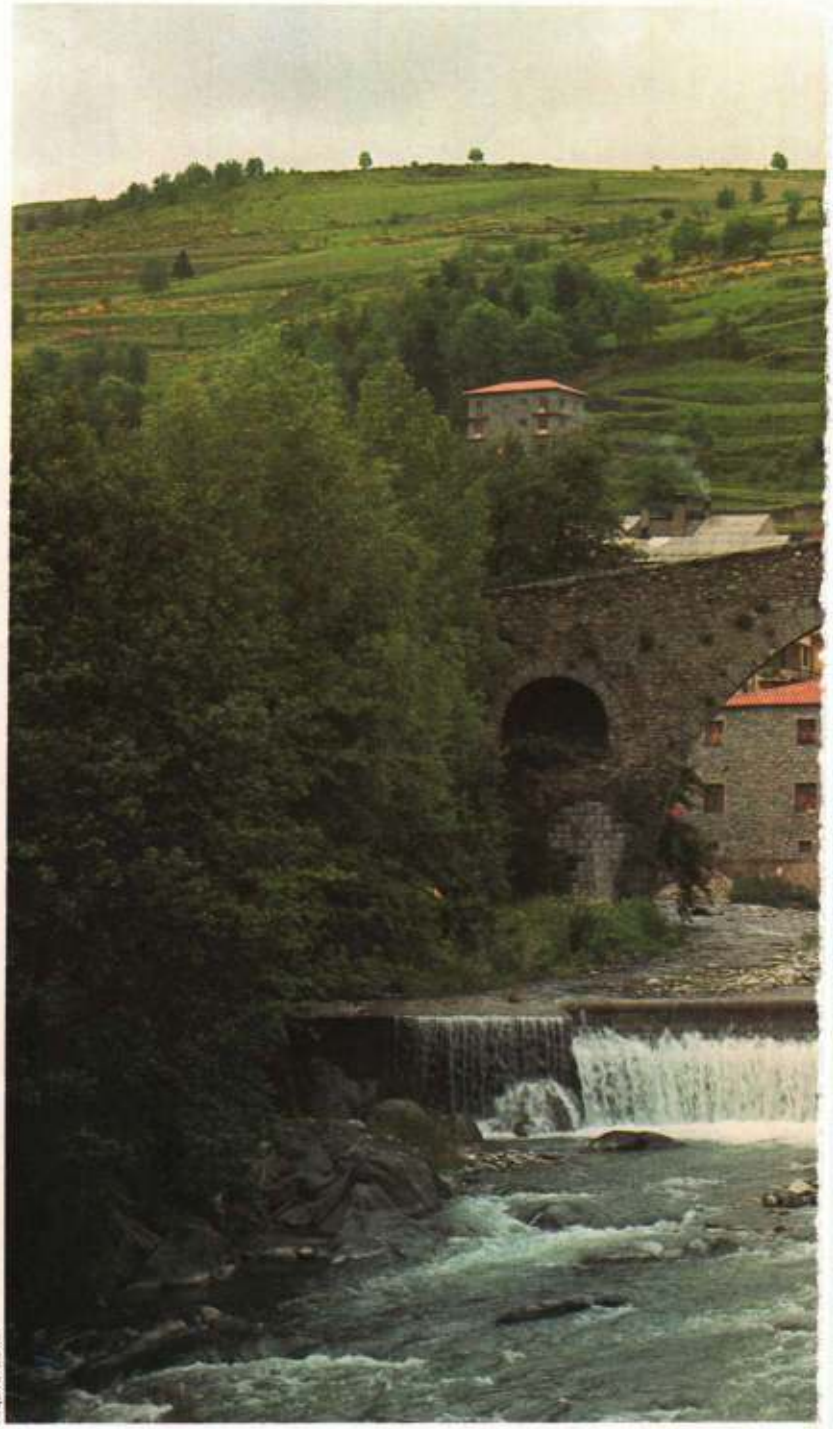
BAKST
1911

Perfil biográfico

Capítulo 29

Albéniz e o gosto da aventura

Febbri



Arquivo Salvat

No seu livro *Albéniz e Granados*, o crítico Henri Collet anunciava o projeto de um filme americano cujo título iria ser precisamente *A Vida de Albéniz*. Cheia que foi a transbordar a vida do músico dos incidentes e das situações mais incríveis, o argumento teria por força de resultar demasiado novelesco e o seu alcance popular capaz de chegar a todos os corações, mostrando, ao mesmo tempo, a magnífica imagem de uma das mais atraentes figuras musicais espanholas de um romantismo tardio. Este projeto deveria focar as singulares andanças de um menino-prodígio que, em sucessivas fugas, aos 10 anos de idade tinha já percorrido meia Espanha e, aos 12, viajara até ao continente americano, dando recitais e fazendo-se o empresário de si mesmo, para pagar as suas escapadelas clandestinas.

Um menino-prodígio

Isaac Manuel Francisco — são esses os nomes que constam da certidão de batismo do músico — nasceu a 29 de maio de 1860, em Camprodón, província de Gerona. Era filho de Angel Albéniz, natural de Vitória e funcionário da alfândega local, e de Dolores Pascual, nascida em Figueras. Quando o pequeno tinha apenas 1 ano, o pai foi transferido para Barcelona, onde residiram numa casa de cujas varandas o pequeno Isaac presenciava, todos os dias, o render da guarda de um quartel, surpreendendo a irmã Ernestina pelo seu inato sentido do ritmo, que lhe permitia marcar com exatidão o compasso da banda. Seria precisamente ela quem daria ao irmão as primeiras lições de piano. A precocidade musical de Albéniz tornou-se tão evidente que, quando

Na página anterior: uma vista da casa natal de Isaac Albéniz, na vila de Camprodón. Do umbral daquela casa podiam ouvir-se as águas do rio Ter, que corre por uma paisagem aprazível e bucólica. Poucas foram as recordações e imagens que a criança podia guardar daquela bonita terra e da sua vila (nesta página, ponte romana sobre o Ter), da qual seria afastado muito cedo e à que o uniam apenas os primeiros meses da sua vida e uma certidão de batismo, passada a 3 de junho de 1860, por Francisco Pagés, coadjutor do prior de Santa Maria.

Embaixo: o futuro mestre, Isaac Albéniz, com as irmãs e a mãe, Dolores Pascual. Com esta e Ernestina, viajaria para Paris apenas com 6 anos.

tinha apenas 4 anos, se apresentou publicamente pela primeira vez no Teatro Romea, de Barcelona, com um programa de excessiva dificuldade para tão pouca idade e obtendo um êxito tão clamoroso que levantou suspeitas de fraude, acompanhadas de rumores maliciosos que afirmavam a existência de outro pianista atrás dos bastidores e que dobrava a interpretação do menino-prodígio. Fosse como fosse, o fato poderia constituir, com todo o merecimento, a primeira página de uma biografia que nos levará irremediavelmente aos domínios do surpreendente e do novelesco.

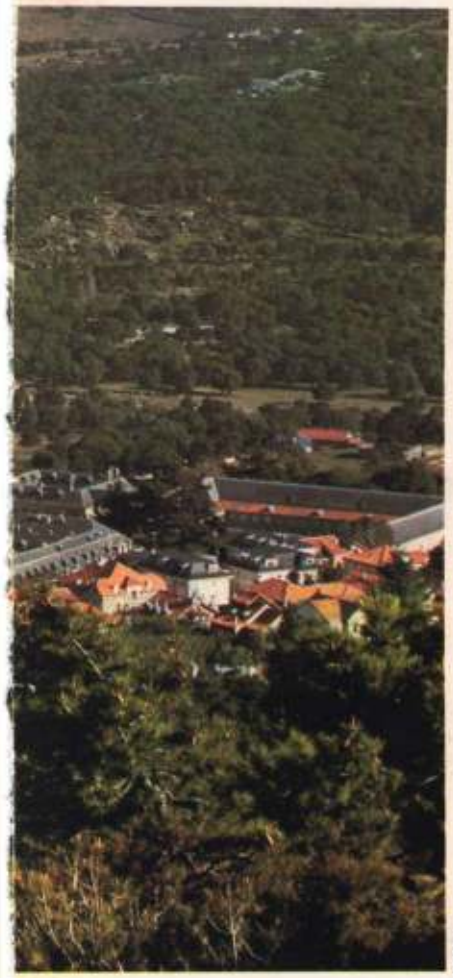
Depois, coube a Narciso Oliveras, o mais famoso professor de Barcelona, a missão de guiar os primeiros passos da formação musical do pequeno Albéniz, a quem o pai obrigava a exercitar-se todo o dia, apesar de

descurar outros aspectos da educação da criança, que mal sabia ler e que o pouco que sabia teve de o aprender à sua custa, decifrando, segundo se disse, as letras do seu próprio nome impresso nos cartazes que anunciavam os seus precoces recitais. O que é certo é que o seu progenitor estava firmemente decidido a explorar o gênio do pequeno. O êxito obtido no Romea animou-o a apresentá-lo em Madrid, onde Albéniz atuou num dos cafés castiços da capital por «duas pesetas e um café com torradas».

Ao fim de dois anos de freqüência das aulas de Narciso Oliveras, o pai decidiu que o aluno já estava em condições de demonstrar as suas qualidades nos círculos pianísticos europeus, e enviou-o a Paris, acompanhado da mãe e da irmã Ernestina, com uma carta de recomendação dirigida a Marmontel, o mais notável professor da capital francesa, que ensinara Bizet e, pouco tempo depois, iria ser o professor de Debussy. Albéniz passou nove meses com Marmontel, preparando-se para o exame de admissão ao Conservatório de Paris.

Se, por ser menino-prodígio, Albéniz foi capaz de deslumbrar o júri, passando brilhantemente nas provas propostas aos candidatos, teve a infelicidade de tornar em migalhas um vidro da sala com uma bola, ferindo, com isto, a dignidade dos austeros professores, que, por unanimidade, resolveram adiar por dois anos a data da sua entrada no Conservatório, sem consideração pelos sobrados méritos de Albéniz.

A rejeição significou o regresso imediato a Barcelona, onde prosseguiu a sua preparação musical, mas, quando o pai foi destituído, depois da revolução de 1868, o pequeno teve de realizar, com a irmã, várias digressões de concertos pelo Norte de Espanha. A habilidade do pai para organizar as atuações e promover a imagem do menino-prodígio permitiu a Albéniz obter novos êxitos artísticos e despertar facilmente o entusiasmo do público, o que se traduziu em agradáveis benefícios económicos. Os cronistas da época não regatearam elogios, admirados com a facilidade de improvisação do pequeno virtuose do piano, tendência que se iria acentuando à medida que a personalidade artística de Albéniz se foi definindo com o passar do tempo, demonstrando que possuía um gênio de alada inspiração para criar espontaneamente a partir de temas dados ou para parafrasear improvisadamente o estilo dos grandes compositores. Nenhum crítico teve dúvidas em classificar o pequeno Albéniz de «o jovem Mozart regressado à Terra», estabelecendo, assim, um paralelismo involuntário, mas não desacertado, com aqueloutro menino-prodígio explorado pelo descomedimento de um pai ambicioso. E, se Albéniz era mais precoce do que o próprio Mozart, nada impedia que Ángel Albéniz emulasse o seu longínquo antecessor Leopold Mozart e induzisse o filho a compor, ao que a criança se prestou escrevendo uma *Marcha Militar* dedicada ao visconde de Bruch e publicada com a indicação: «pelo menino de 8 anos Isaac Albéniz». A prudência de que o músico deu provas no período de maturidade artística ditou-lhe o são critério de repudiar esta e outras composições nascidas sob a influência de insensatas e prematuras recomendações.



Salmer

À esquerda: uma vista panorâmica do Mosteiro do Escorial. O cassino da localidade foi o primeiro cenário da digressão de concertos improvisada que o pequeno Albéniz fez em novembro de 1870, submetendo-se aos ditames do destino e fugindo a uma possível reprimenda do pai por questões económicas.

De volta aos estudos em Madrid, pouco tardou a manifestar-se nele o desejo de aventuras, que desta vez o levou para o Sul. Em Cádiz, ao ser-lhe ordenado o regresso a casa pelo governador, embarcou num navio que partia para a América. A fotografia mostra Albéniz, com uma expressão decidida, por aquela altura (1872).

Fabbri

Um leitor de Júlio Verne

A precária situação económica e política do pai obrigou-o a mudar-se para Madrid com toda a família, em busca da proteção do general Prim, então no poder. Aí, Albéniz ingressou no Conservatório, «já» com 8 anos de idade, para estudar piano com o professor Manuel Mendizábal.

Ávido leitor de Júlio Verne, parece que os romances do escritor francês inflamaram a imaginação do pequeno e avivaram a sua inquietação aventureira. O que é certo é que, um belo dia, Isaac decidiu abandonar o lar paterno e apanhou o primeiro trem que saía de Madrid, sem bilhete, rumo ao Escorial, onde deu uns recitais no cassino da localidade, favorecido pela intervenção do presidente da câmara, companheiro casual da sua primeira escapadela, por viajar no mesmo compartimento. Aconselhado por ele, o pequeno decidiu voltar a Madrid; mas, ao chegar a Villalba, foi vencido de novo pelo seu desejo de aventura e apanhou outro trem em sentido contrário, iniciando, assim, outra cadeia de atuações em Ávila, Zamora, Salamanca, Peñaranda de Bracamonte e Toro.

Como se o acaso tivesse querido acrescentar emoção à fuga, entre esta última cidade e Zamora, a diligência em que Albéniz viajava, já de regresso a Madrid, foi atacada por salteadores de estrada que lhe roubaram todos os lucros dos recitais. Como lhe desagradasse a idéia de voltar sem dinheiro ao lar paterno, o pequeno decidiu continuar a sua digressão pelas cidades mais importantes da Galiza, Castela, León, Logroño, Zaragoza, Valencia e Barcelona, tendo sido elogiado pela crítica nesta última cidade de uma maneira extraordinária, devido à sua atuação na sala da casa de pianos Bernareggi. Infelizmente, a notícia do suicídio da irmã Blanca, no Retiro de Madrid, com um tiro, obrigou Isaac a regressar.

Coincidindo com o regresso ao lar familiar, Albéniz prosseguiu os estudos de piano sob a direção de Eduardo Compta, que fora também discípulo de Mendizábal e de Marmontel, estudante distinto em Paris e Bruxelas, e, nessa altura, professor do Conservatório de Madrid. No entanto, poucos meses tardaram a manifestar-se de novo o seu espírito inquieto e a sua ânsia de viajar, que o impeliram a partir para a Andaluzia, onde aumentou a série triunfal de atuações. Encontrando-se em Cádiz, e como o governador da cidade, perante a reclamação paterna, ameaçasse prendê-lo para o mandar para casa dos seus progenitores, talvez atemorizado, ou então aumentados, por isso, os desejos de aventura, embarcou clandestinamente no navio *España*, que partia com rumo a Porto Rico. Descoberto sem passagem, teve a sorte de haver um piano a bordo. Graças a ele, pôde reunir entre os seus companheiros de viagem o dinheiro necessário para pagar o bilhete.

Isaac chegou a terras americanas apenas com 12 anos, mas cheio de êxitos e conhecido pelos mais diversos públicos de Espanha, onde lhe chamavam o «menino Albéniz» e onde costumava atuar vestido de mosqueteiro, com a espada ao cinto. No entanto, os começos no outro lado do Atlântico foram muito duros, vendo-se obrigado, por vezes, a dormir ao ar livre, a viver no

No porto de Buenos Aires foi desembarcado o passageiro clandestino, após a viagem iniciada em Cádiz. Ali viveu dias muito duros, mas a ajuda de um compatriota permitiu-lhe organizar vários concertos e sobreviver. Em cima: na fotografia, o Teatro Colón da capital argentina.

Com a família instalada em Havana e livre da tutela paterna em 1873, Albéniz dirigiu-se a Nova Iorque (à direita, uma vista da cidade naquela época), onde, apesar das dificuldades, deu concertos e ganhou o dinheiro que gastaria na sua posterior estada de nove meses em Leipzig. Na página seguinte: uma vista da Universidade de Bruxelas. Nesta cidade, Albéniz estudou durante três anos no Conservatório, onde finalmente obteve o Prêmio Extraordinário que aquele instituto concedia.

anonimato num país desconhecido, até que conseguiu dar novos concertos em cidades da Argentina, Uruguai, Brasil e Cuba. Os dados de que dispomos sobre esta viagem são, infelizmente, muito escassos e não explicam de modo algum por que razão Isaac estava de novo em Madrid no outono de 1873.

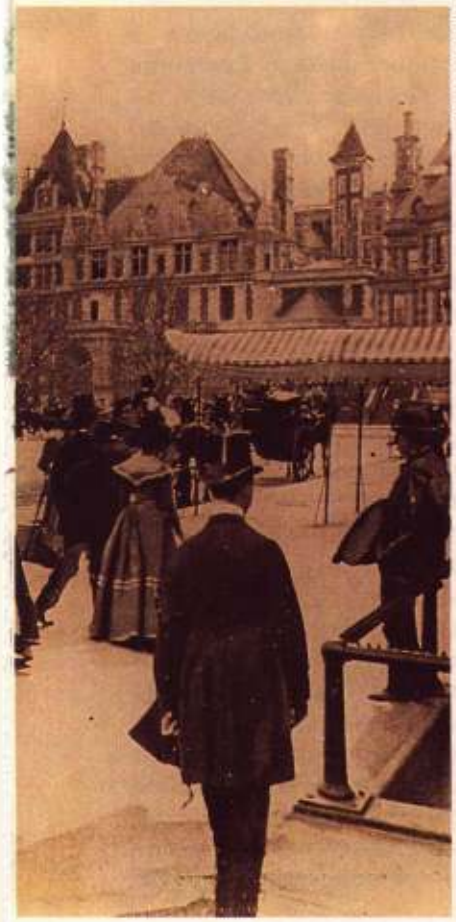
Nesse mesmo ano, depois da proclamação da República, a sorte do pai melhorou: foi nomeado para ocupar um cargo na administração alfandegária ultramarina. O acaso levou Albéniz de novo à América, o que lhe deu oportunidade de realizar uma nova escapada às Antilhas: tocou em Porto Rico e nas mais importantes cidades de Cuba, até que, por ordem do pai, então verificador da alfândega de Havana, foi detido pela polícia de Santiago ao terminar um dos seus triunfais concertos. Por fim, Ángel Albéniz não teve outro remédio senão reconhecer a capacidade de iniciativa do filho e o direito de decidir sobre o seu próprio futuro, já que tantas vezes demonstrara a coragem necessária para sair airosamente das situações mais complicadas, lançando mão dos seus próprios recursos e habilidades.

Por isso, não se opôs a que Isaac se decidisse a tentar a sorte nos Estados Unidos. Em S. Francisco e Nova Iorque, bem como noutras cidades, os seus recitais foram premiados com aclamações, mas, na maioria dos casos, as suas atuações tiveram de se transformar, para atrair o público, em «exibições» entre o virtuosismo fácil e a atração de barraca de feira, vendo-se obrigado a tocar piano com o teclado tapado com um pano ou voltado de costas e com as mãos em posição, logicamente, forçada. Depois de exercer vários ofícios, como o de moço de fretes em grandes portos norte-americanos, Albéniz conseguiu finalmente dar alguns recitais memoráveis, nos quais manifestou as suas condições inatas de gênio da interpretação pianística.

O regresso à Europa

Com o dinheiro obtido, decidiu regressar à Europa. Desembarcou na Inglaterra e tocou em Liverpool e Londres, antes de viajar até Leipzig, com a intenção de aperfeiçoar a sua técnica no famoso Conservatório daquela cidade alemã, desprezando Paris, de que guardava recordações amargas. Corria o ano de 1874 — tinha, pois, Albéniz 14 anos — quando chegou a Leipzig, um dos centros onde o romantismo alemão se mostrara mais vigoroso. Ali permaneceu durante o inverno, estudando piano e composição ao lado de Karl Reinecke e Salomon Jadassohn. Professor de piano, Reinecke era um dos mais prestigiosos intérpretes de Mozart, enquanto Jadassohn, outrora discípulo de Liszt, era professor de composição e instrumentação. Com esta estada em Leipzig, Albéniz iniciou uma das fases fundamentais da sua preparação musical.

Uma vez esgotadas as economias americanas, que lhe permitiram unicamente viver em Leipzig durante nove meses, viu-se obrigado a regressar a Espanha. Chegou a Madrid em 1875. Aí, conseguiu que o apresentassem ao conde Morphy, secretário do rei Afonso XII, e compositor e musicólogo que se formara junto de Gevaert, diretor do Conservatório de Música de Bruxelas. Descobridor de Bretón, o conde de Morphy tomou imediatamente Isaac Albéniz sob a sua proteção; conseguiu para ele uma pensão real e, com uma carta de apresentação para o seu antigo professor, enviou para a capital



Bettmann Archive

Arxiu Sobat

belga Albéniz, que, com 15 anos, ficou sendo o aluno mais novo daquele importante centro musical de Bruxelas. Era, sem dúvida, um novo e firme passo de Albéniz na sua infatigável procura de uma sólida formação musical. Tanto em piano como em composição, revelou-se o mais notável de todos os alunos do Conservatório de Bruxelas, onde recebeu os ensinamentos dos professores Rummel, Louis Brassin e Auguste Dupont.

Embora submetido a uma severa disciplina de trabalho, nem por isso diminuíram os seus desejos de viajar. No curto espaço de três anos de residência em Bruxelas, os biógrafos de Isaac Albéniz registram a sua ida aos Estados Unidos como pianista acompanhador do Teatro Lírico Belga. E também não deixam de apontar a vida agitada do músico na Bélgica, a qual, segundo parece, mereceu as advertências do embaixador espanhol Merry del Val, cujo filho era discípulo de Albéniz. O ânimo de Albéniz só acalmou momentaneamente pela tremenda impressão que lhe causou o suicídio de um grande amigo, condiscípulo e organista. No entanto, conseguiu reagir com coragem, voltando rapidamente aos estudos; depois de uns meses de esforços tenazes, obteve por unanimidade o Prêmio Extraordinário do Conservatório de Bruxelas, perante um júri composto por três mestres ilustres: Rubinstein, Planté e von Bülow. Durante a sua estada nesta cidade, Isaac Albéniz estabeleceu uma amizade fraterna com outro excelente músico espanhol, que seria um excepcional violinista e diretor de orquestra, Enrique Fernández Arbós, a quem a infanta Isabel concedera uma pensão para estudar violino com Vieuxtemps. Realizaram, depois, juntos, repetidas digressões de concertos a duo, muito aplaudidos pelo público e pela crítica.

«Cansado já desta vida sedentária», segundo o comentário do próprio Albéniz, citado por um dos seus biógrafos, mal completou os 18 anos, o jovem músico decidiu-se a satisfazer um dos seus grandes desejos: mudar-se para Budapeste, para visitar Franz Liszt e receber os seus ensinamentos. O admirado compositor já tinha 70 anos, mas continuava a merecer a fama de ser o guia e professor mais animador para todos os jovens músicos que iam em peregrinação a casa dele procurar conselho e ensino. Levando uma carta de apresentação do rei de Espanha, Albéniz chegou à capital húngara a 15 de agosto de 1878, a acreditar em Collet, ou de 1880, se atendermos à notícia que sobre este assunto dá Gabriel Laplane. Os dois biógrafos recorrem ao testemunho de Laura, filha de Albéniz, para relatarem a sua impressão da primeira visita ao grande mestre: «Acolheu-me de uma maneira muito afável. Toquei dois dos meus estudos e uma rapsódia húngara. Agradei-lhe, segundo parece, de um modo especial quando improvisei uma dança sobre um tema húngaro que ele me deu. Pediu-me notícias de Espanha, de meus pais, acerca das minhas ideias religiosas e, enfim, sobre a música em geral. Respondi-lhe com franqueza o que pensava sobre tudo e pareceu-me que ficou encantado. Hei de voltar a vê-lo depois de amanhã. Tenho de comprar livros de Zola e de Turguenief.»

Parece que Albéniz acompanhou Liszt nas viagens deste por Weimar e Itália, fazendo parte, com outros músicos acolhidos pelo mestre, daquilo a que este chamava jovialmente «a colônia Liszt de Roma».

Albéniz e a «música nacional»

Infelizmente, pouco sabemos desta provável viagem de Albéniz, mas supõe-se que foi de grande proveito para a formação do jovem músico espanhol. Embora acidentais, os ensinamentos de Liszt, juntamente com os que havia recebido desde a infância de não poucos nem insignificantes professores também ocasionais, devem ser suficientes para não admitir como absoluta a classificação de autodidata que tantos críticos atribuíram a Albéniz, sem que por isso se tenha de negar que foram os seus dotes de improvisador e imitador de estilos e a sua espantosa facilidade técnica os principais fatores que contribuíram para assegurar a sua elevada qualificação profissional.

Depois da convivência com Liszt, Albéniz regressou a Espanha e viveu dos seus próprios recursos como virtuose de piano, pois retomou sua atividade de concertista, fazendo uma breve digressão pela Península no outono de 1880. No decorrer destas viagens, deu-se uma circunstância aparentemente irreconciliável com a acidentada trajetória da sua infância e juventude: ao passar por Salamanca, alojou-se num convento beneditino e julgou sentir a chamada da vocação religiosa. A atitude do superior do convento, que aconselhou Albéniz a atravessar um período de prova antes de fazer os votos, dissipou, segundo parece, uma vocação tão súbita como breve. No entanto, algumas confissões do próprio Albéniz, escritas no seu caderno de apontamentos durante uma viagem que efetuara pela Áustria no verão anterior, lançam algumas luzes sobre as razões que levaram o músico a querer dedicar-se à disciplina religiosa. Essas frases parecem ressumar sentimentos de desengano e uma certa quebra da vontade e do entusiasmo que sempre o haviam caracterizado: «Não quero ficar em casa porque estou triste. Não me sinto bem e há algum tempo que devo ter qualquer doença. Levo uma vida que, sem ser irregular, se lhe assemelha muito, e a mudança de regime, de alimentação, faz-me mal ao estômago. Terei terminado a minha carreira na Áustria? Bah, se morrer, provavelmente enterram-me e, assim e assado, o meu caso fica arrumado.»

Passado apenas um mês sobre a frustrada tentativa religiosa, o músico continuou a sua carreira de concertista por terras hispano-americanas: em Cuba, no México e na Argentina, as suas atuações saldaram-se por êxitos que lhe valeram louvores inflamados da crítica.

Tendo já uma depurada técnica interpretativa, Albéniz regressou a Espanha, onde, depois de uma atuação em Barcelona após ter obtido o Prêmio do Conservatório de Bruxelas, o seu gênio fora inteiramente reconhecido. Pianista titular da corte, Albéniz recebera importantes distinções: cavaleiro da Ordem de Carlos III, comendador da Ordem de Isabel a Católica e cavaleiro da Ordem de Cristo, de Portugal. Além disso, contava com o apreço popular, avalizado largamente pelas suas atuações por Aragão, Navarra e províncias bascas. De fato, o princípio da década de 80 marcou o zênite da carreira triunfal de Albéniz como concertista. No seu repertório incluía, ao lado das páginas obrigatórias de Scarlatti e Chopin — seus músicos predileto s —, de Schumann e de Liszt, cerca de cinqüenta composições próprias, das quais não temos conhecimento por terem desaparecido na sua maioria.

Albéniz, com pouco mais de 20 anos, na época em que acabava de conhecer Felipe Pedrell, cuja palavras sobre «o canto popular personalizado e traduzido em termos de cultura» calariam profundamente na alma do jovem músico.

Arquivo Salvat

Depois do seu estrondoso triunfo no Conservatório de Bruxelas, Isaac Albéniz, possuidor de uma depurada técnica pianística, deu em Barcelona um concerto que o consagrou. Embaixo: uma vista do porto da cidade, por Ramón Casas.

Salmer

É de supor que as peças da própria autoria que Albéniz apresentava nas suas interpretações tinham origem na música popular espanhola, conjetura que seria apoiada pelo fato de ter escrito também por esta altura três zarzuelas, de que só conhecemos os títulos: *Cuanto más viejo*, *Catalanes de Gracia* e *El canto de salvación*. Gênero não considerado nos círculos cultos, submetidos aos ditames da música sinfônica alemã e da música vocal italiana, a zarzuela extraía os seus materiais dos costumes nacionais e da música folclórica. Longe de a considerar um gênero menor, Albéniz encontrou nela uma das fontes por onde se expressava a alma popular e da qual se podia alimentar a criação de uma música profundamente nacional, aspiração muito arraigada nele após os contatos com a música romântica européia. Que a inclinação do músico pela zarzuela não foi um acontecimento puramente circunstancial prova-o o fato de ter ainda decidido transformar-se em empresário e diretor de uma companhia dedicada ao gênero, com a qual percorreu o Levante e a Andaluzia. Porém, a sorte não lhe sorriu: a digressão constituiu um malogro econômico, que Albéniz se viu obrigado a reparar dando recitais de piano para pagar as dívidas.

O impulso decisivo que levou Albéniz à procura de uma expressão musical genuinamente espanhola deveu-se ao seu conhecimento com Felipe Pedrell. Depois do seu revés como empresário de zarzuelas, Albéniz fora a Barcelona para participar nos concertos do Ateneo, juntamente com o seu bom amigo o violinista Arbós, fixando residência nesta cidade. Pedrell era já um músico conhecido e o grande animador de um projeto que visava a criação de uma escola de música espanhola; com o tempo, Pedrell seria o guia de toda uma geração de músicos que tornou realidade essa aspiração: o próprio Albéniz, Granados, Falla... Assim o reconheceu este último quando, um ano depois da morte de Pedrell, escreveu sobre ele: «Foi professor no mais alto sentido da palavra, uma vez que, com a sua palavra e o seu exemplo, mostrou e abriu aos músicos de Espanha o caminho certo que os havia de conduzir à criação de uma arte nobre e profundamente nacional, um caminho que já no princípio do século se julgava fechado sem esperança.» Quando Albéniz conheceu Pedrell, ainda tardariam uns anos até que este formulasse as suas idéias num manifesto, mas as suas sugestões calaram fundo no espírito do jovem músico e deram uma orientação precisa à sua precoce carreira de compositor.

Durante a época em que residiu em Barcelona, Albéniz casou com Rosina Jordana, uma jovem de família abastada, um pouco mais nova do que ele e sua discípula durante algum tempo. Esta circunstância modificou completamente a trajetória boêmia e desordenada do músico e fê-lo entregar-se por inteiro à sua arte. A partir de então, teve de dedicar-se simultaneamente ao ensino e à carreira de concertista, embora a fosse abandonando a pouco e pouco pela de compositor. Um magnífico contrato para tocar no Café Colón, de Barcelona, confirmou a sua imensa popularidade. Do casamento de Albéniz e Rosina nasceram três filhos: Alfonso, em 1885, Enriqueta, em 1889, e Laura, em 1890. Esta última, «esperança e alegria do pai», seria uma pintora conhecida que, além disso, se tornou secretária do seu progenitor, ao serviço do qual pôs os seus grandes

Fabbri

Giraudon

Arquivo Salvat

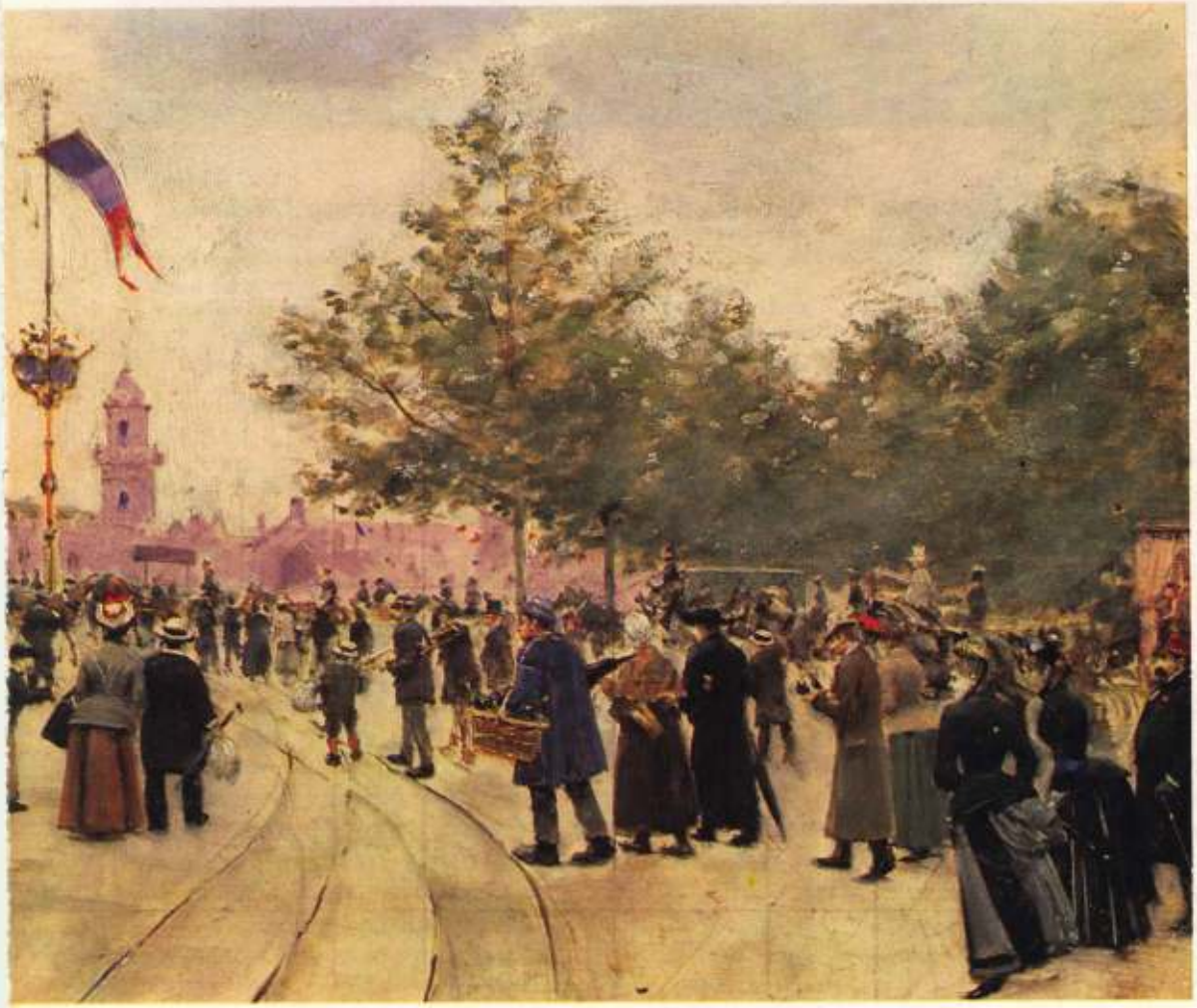
A 23 de junho de 1883, o falhado empresário Albéniz casou com Rosina Jordana (fotografia da esquerda), com a qual conheceria um período de serenidade e trabalho criador. Instalado em Madrid, em 1885, Albéniz iniciou várias digressões pela Europa, freqüentemente acompanhado pelo seu amigo, o violinista Enrique Arbós. Em cima: fotografia dos dois amigos.

conhecimentos de poliglota e uma fina inteligência que se estendeu até aos comentários que, após a morte do músico, dedicou à obra deste.

A fim de aumentar os seus recursos econômicos, Albéniz decidiu realizar algumas operações na bolsa, que resultaram um desastre completo. Para atenuar a delicada situação em que ficou, teve de voltar a dar recitais.

Nos finais de 1885, Albéniz mudou a sua residência para Madrid, onde permaneceu até 1889. Ali, voltou a gozar da proteção do conde de Morphy e continuou a alternar as funções docentes com digressões artísticas por Espanha, França, Bélgica, Inglaterra, Alemanha e Áustria, em alguns casos em colaboração com o seu amigo Arbós, então na plenitude do talento. Significativamente, a crítica alemã considerou Albéniz como um pianista de elevado mérito, ao passo que aceitou as suas obras como «agradáveis, graciosas e belamente trabalhadas». Alguns comentaristas roçaram o ridículo na ânsia de dirigirem à produção de Albéniz os mais altos louvores. Tal foi o caso de Miguel Moya, que, depois de notar nas suas obras um «acentuado caráter andaluz», acrescentava que tinham «toda a cor e a misteriosa poesia desta terra privilegiada, onde as rosas e as mulheres se irmanam como mais belas do que em qualquer outra parte do mundo». Outros começaram a chamar-lhe o «Rubinstein espanhol» ou o «Liszt espanhol».

Enquanto lhe eram reconhecidas, por toda a Europa, as suas virtudes interpretativas, até o incluírem na primeira fila dos pianistas da época, Albéniz começou a



Junto do público de todo o mundo que afluiu à Exposição Internacional de Paris em 1889, Albéniz reiterou os seus êxitos como intérprete e autor. O músico visitou esta cidade com freqüência para renovar os seus vínculos de amizade e profissionais com os mestres franceses da época. O quadro, datado daquele ano, mostra uma avenida que conduzia à Exposição.

F. X. Ralola

Durante a sua estada de dois anos em Barcelona, depois do casamento, Albéniz, sem deixar o ensino, parecia disposto a abandonar a sua carreira de concertista para dedicar mais tempo à composição. Mas um ótimo contrato com o Café Colón (fotografia, em cima) fê-lo tocar outra vez para aquele público que, anteriormente, consagrara o seu nome.

publicar as suas primeiras obras, como *Suíte Espanhola*, op. 47 (1886), *Recordações de Viagem*, op. 71 (1887), *Rapsódia Espanhola*, op. 70 (1887), nas quais principiavam a ressoar as vozes nacionalistas que Pedrell infundira no pensamento musical do compositor.

Maturidade truncada

Depois de atuar para o público internacional da Exposição Universal de Barcelona (1888), Albéniz foi tocar na de Paris (1889), onde um programa constituído inteiramente por obras suas alcançou grande êxito. Viajou, em seguida, até a Inglaterra, com vista a manter vivo o prestígio do seu nome em toda a Europa. Nesta época, os contratos multiplicaram-se. Durante vários anos, alternou as digressões européias nos meses de inverno com estadas estivais em Espanha, até que, em 1893, a pedido da mulher, decidiu mudar-se para Paris. Aqui, conheceu os grandes mestres franceses: Fauré, Debussy e Dukas, entre outros, que viriam a influenciar as suas composições futuras, não tanto pelos seus conselhos diretos como pelo exemplo das suas obras. Durante a digressão por Inglaterra, decidira aceitar a encomenda de compor uma comédia lírica para o Teatro Príncipe de Gales, *The Magic Opal*, obra que, na Espanha, seria representada com o título de *La sortija*. Albéniz reincidia, assim, nas suas tentativas de abordar a cena. Um contrato com o rico banqueiro inglês Francis Burdett Money-Coutts (Lord Latimer), que tinha veleidades literárias, obrigou o músico a compor três obras baseadas em libretos do seu protetor em troca de uma pensão anual de 200 libras. Este «pacto de Fausto», como o próprio Albéniz o definiu, hipotecou a sua independência, mas não deu origem a nenhuma obra que proporcionasse ao autor um lugar reconhecido no teatro lírico espanhol. Na estréia em Madrid de *La sortija*, a atitude do público, depois de ouvir os primeiros números da obra, foi tão depreciativa que Albéniz, no estrado da regência, se voltou para ele e, depois de gritar: «Bárbaros!», abandonou a sala, atravessando a platéia. No entanto, Albéniz não deixaria de reconhecer as suas próprias limitações dramáticas; no regresso de Munique, onde assistira a uma representação de *O Crepúsculo dos Deuses*, confessou a alguns amigos, entre soluços,

que tinha sentido inveja de Wagner. Talvez a única obra de valor, entre todas as peças teatrais de Albéniz, seja a segunda que compôs com libreto de Money-Coutts, *Pepita Jiménez*. Salvando a pobreza dramática de um libreto que não soube transpor para a cena o notável romance de Juan Valera, Albéniz compôs uma partitura de grande força. Tanto assim é que Turina afirmou que «o grande Albéniz começa com a sua *Pepita Jiménez*».

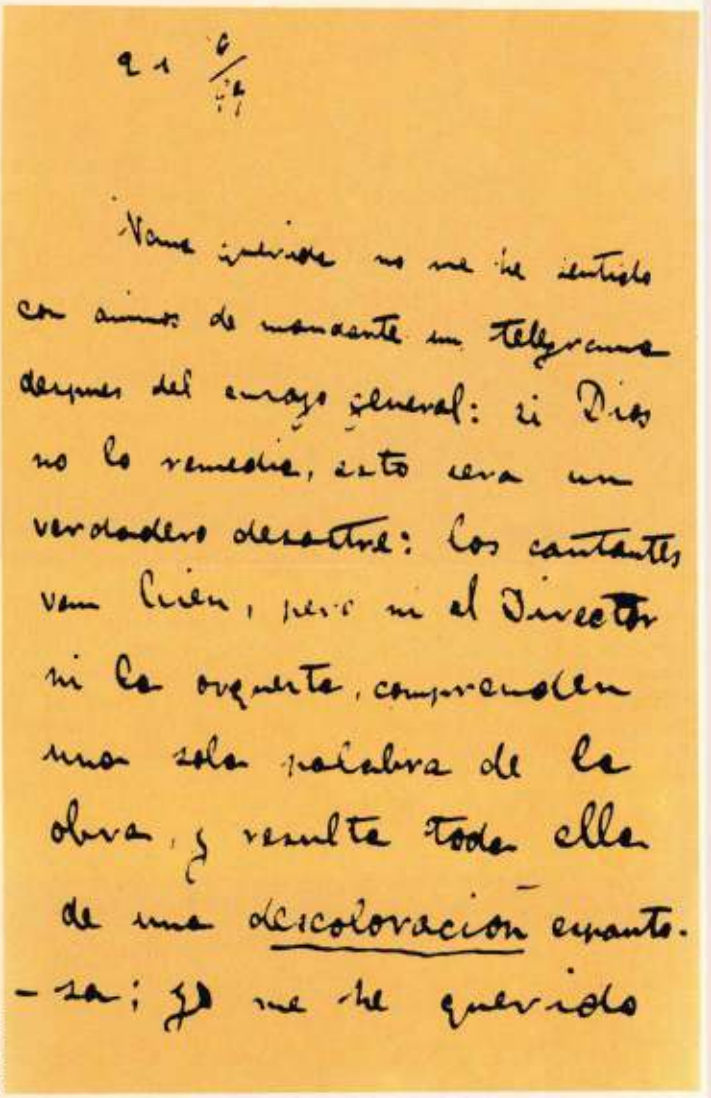
De qualquer modo, Albéniz nunca conseguiu triunfar como compositor dramático nos palcos espanhóis, dominados exclusivamente pelos zarzuelistas de maior cotação, à cabeça dos quais se encontra Chapí e Bretón. E, se em Barcelona foram aplaudidas algumas das suas estréias, Madrid nunca lhe foi propícia. Melhores resultados obteve, em compensação, nos palcos europeus, especialmente em Bruxelas, onde *Pepita Jiménez* alcançou um inegável êxito.

A unanimidade que faltou nos juízos acerca da sua obra dramática teve-a, no entanto, na estima de que era alvo a sua pessoa. A simpatia, a grandeza humana, a poderosa inteligência e inesgotável vitalidade granjearam-lhe sinceras amizades em todo o lado.

Não escapou aos comentaristas da época a semelhança entre a personalidade de Albéniz e a de Liszt; ressalvada a distância no tempo, até no aspecto religioso se podiam encontrar pontos de contato: ambos se viram perturbados por tremendas dúvidas e ambos, na maturidade, propenderam para uma vida austera e recolhida, quase conventual. Foi a bondade a característica comum mais evidente nas duas grandes figuras ligadas ao piano e, neste aspecto, o músico espanhol pareceu receber a herança do grande mestre húngaro; basta recordar a ajuda generosa e secreta que Isaac Albéniz prestou, por exemplo, a Chausson e a Turina, publicando algumas das obras destes músicos à sua custa. Falla não deixou também de reconhecer a grande qualidade humana de Albéniz. Citando as palavras de Marliave, podemos dizer que «foi o mais belo caráter humano e artístico que o século XIX produziu». Humilde até ao incrível, Albéniz dizia aos seus, ao fazer uma avaliação da sua própria obra: «Sei que só fiz pequenas porcarias.»

Cansado, depois das grandes digressões dos últimos anos pela Europa e depois das malogradas tentativas para se impor nos palcos espanhóis, a saúde de Albéniz sofreu um sério abalo que o obrigou a procurar repouso em Nice (1906); aqui começou a compor aquela que seria a sua maior obra: a suíte *Ibéria*, que integra doze números e que lhe tomaria mais de dois anos de trabalho. A sua formidável vitalidade impeliu-o a apresentar pessoalmente dois números da obra — os intitulados «Almeria» e «Triana» — que acabavam de sair da sua pena. Albéniz sofria de uma doença mal diagnosticada, contraída em Londres, em 1898, o mal de Bright, que provoca albumina, lesão cardíaca, nefrite crônica e, finalmente, uremia.

O ilustre músico era, de fato, um doente desenganado pelos médicos mais famosos de Paris. Diariamente, recebia as visitas de alguns dos seus numerosos amigos, sobretudo Paul Dukas; Marguerite Long de Marliave fazia-o ouvir as suas obras... Depois de sentir ligeiras melhoras, em março de 1909, os médicos aconselharam-no a mudar para o campo. No 1.º de abril, Albéniz chegou a Cambo-les-Bains, pequena povoação dos Pireneus franceses, a poucos passos da sua amada Espanha, e que haveria de ser a sua última residência.



Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Sem sorte no teatro lírico, Albéniz quis tentar outra oportunidade com a sua Pepita Jiménez. *O resultado foi excepcional. Em cima: carta de Albéniz a sua mulher, referindo-se à obra.*

Vivendo em Londres em 1891, Albéniz aceitou musicar os libretos do banqueiro Money-Coutts a troco de uma pensão mensal. À esquerda: o músico com Money-Coutts.

À casa que Albéniz habitava em Cambo-les-Bains foram visitá-lo, entre outros, os componentes do trio Thibaud-Cortot-Casals, para os quais o compositor desejou escrever um trio, assim como Granados e Falla. Ali recebeu, também, a Legião de Honra que lhe foi

Fabbri

Embora com periódicos regressos a Espanha, Albéniz viveu os últimos anos da sua existência em França, gozando do afeto de grandes amigos. Na fotografia, o músico com Gabriel Fauré e Clara Sansoni.

Laura, a filha mais nova de Albéniz, foi sempre a sua predileta. Converteu-se em sua secretária e pôs uma imensa dedicação e enormes conhecimentos a serviço do pai. Embaixo: o músico com a filha.

concedida pelo governo francês por propostas de Fauré, Debussy, Dukas, d'Indy e Lalo.

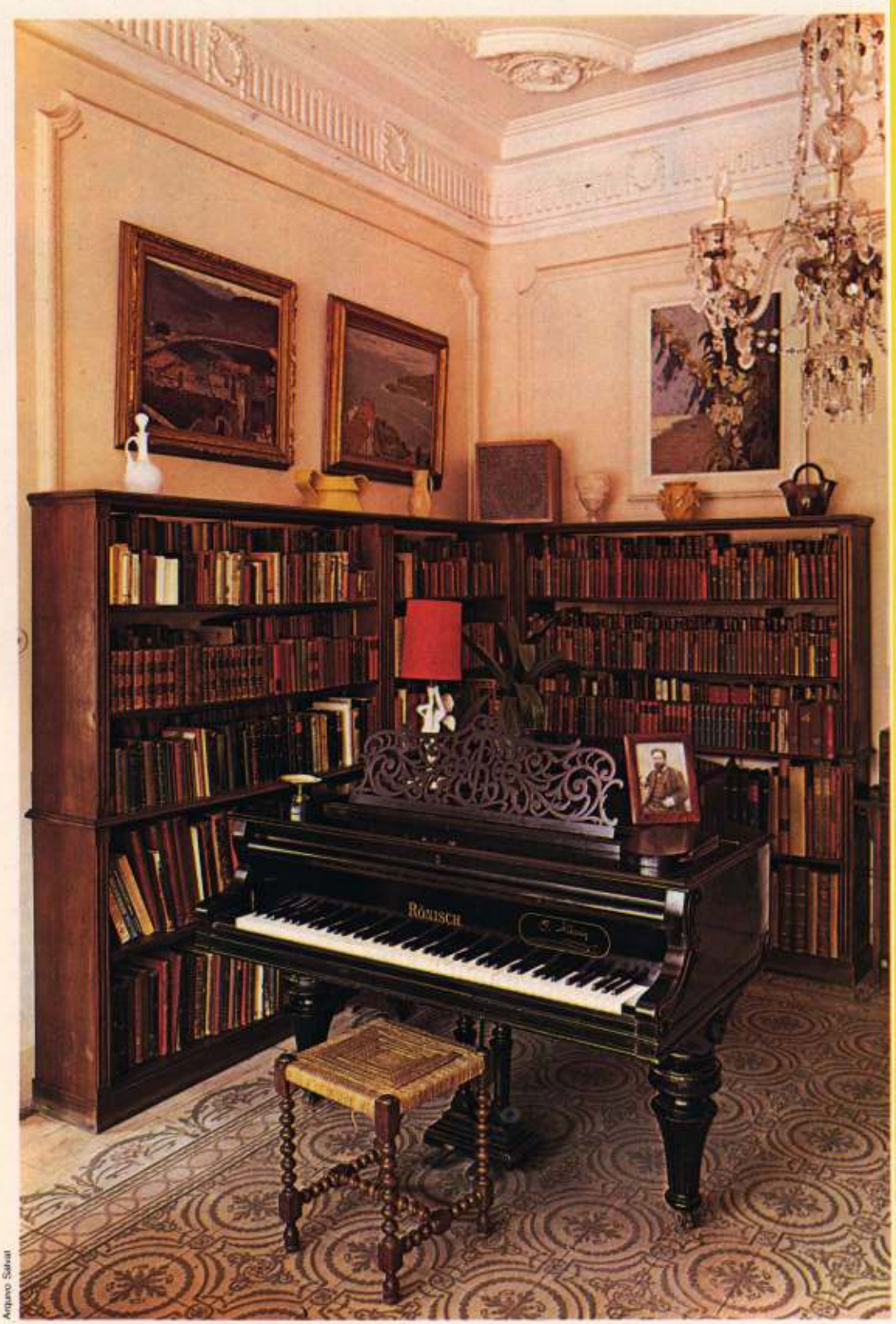
Ao cair da tarde de 18 de maio de 1909, rodeado pelos seus, morria Isaac Albéniz, sem que a sua existência tivesse chegado a atingir o meio século; foi, assim, prematuramente truncada uma vida que poderia ter acrescentado importantes páginas à história da música, especialmente a espanhola. Entre os médicos que assistiam a Albéniz, quando, no seu último suspiro, pronunciou o nome da sua amada mulher, encontrava-se Victor Ruiz Albéniz, filho de sua irmã Ernestina, que, nos anos posteriores à Guerra Civil Espanhola, se transformaria num conhecido jornalista e crítico musical em Madrid. A filha predileta de Albéniz, Laura, contou o fatal desenlace em parágrafos de inflamado lirismo, onde não falta a imagem das rosas que cresciam, em profusão, no jardim da casa, abrindo-se no momento supremo da morte do músico. A notícia foi dada pelos jornais de todo o mundo. Os restos mortais de Albéniz foram trasladados para o cemitério de Barcelona, após uma cerimônia solene, em que cantou o Orfeó Català. Na mesa de trabalho do músico, ficaram incompletas duas partituras para piano intituladas *Navarra* e *Azulejos*, bem como o projeto de uma comédia lírica, *Rinconete y Cortadillo*, baseada na obra de Cervantes do mesmo nome, que Albéniz prometera a Paul Dukas.

Arquivo Salvat

Capítulo 30
Um gênio do piano

Devido à sua decidida predileção pelo piano como meio ideal para exprimir o seu pensamento musical, Isaac Albéniz foi comparado amiúde a Chopin. Embora separados no tempo por cinqüenta anos aproximadamente, estavam ambos ligados pela mesma ambição estética de criar uma expressão musical nacionalista e ambos dominavam magistralmente os infinitos recursos daquele instrumento, de tal modo que os podemos considerar os precursores da esplendorosa expansão do piano de grande cauda dos nossos dias. Seria interessante conjeturar como os dois músicos teriam concebido os seus colossais pentagramas se, no seu tempo, tivessem disposto de tão magnífico instrumento.

Mais próximo no tempo, temos Federico Mompou, também músico catalão, com o qual Albéniz talvez tenha mais parecenças: ambos criaram fundamentalmente a partir do piano, meio de que foram sábios conhecedores, por haverem descoberto os seus profundos segredos ao traduzirem as obras deixadas pelos criadores da melhor literatura pianística de toda a história da música. Os dois escreveram para o teclado as suas melhores páginas: Mompou, inclinado sobretudo para a sua Catalunha; Albéniz, olhando mais toda a Espanha, com notória predileção pela Andaluzia, em especial Granada e a sua Alhambra, onde Albéniz costumava dizer que se sentia como em própria casa. Apesar de serem sempre convencionais as divisões em períodos diferentes a que se submete a produção de um autor, na de Albéniz podem distinguir-se duas fases criadoras. Essa distinção baseia-se na consideração do processo evolutivo seguido por Albéniz até atingir a maturidade do seu pensamento musical e a manifestação de um estilo próprio. O primeiro capítulo de trabalho criador de Albéniz engloba todas as obras escritas pelo músico antes da composição de *La vega* («A Veiga»), Paris, 1897. O segundo inicia-se com esta obra e inclui sua grande obra-prima, a suíte *Ibéria*, redigida entre 1906 e 1908, para terminar



Arquivo Salvat

Aos últimos anos de Albéniz parece ter presidido um espírito de serenidade e prazer criador dedicado àquela que sabia a sua grande obra, a suíte Ibéria. *A fotografia da direita mostra o piano e a biblioteca, hoje conservados em Sevilha tal como os deixou o mestre.*

com as duas obras póstumas, *Azulejos* e *Navarra*.

Ao analisar a obra de Albéniz tem-se a impressão de que tudo quanto fez e compôs ao longo da sua vida parece encaminhar-se para a criação dessa dúzia e meia de peças de piano reunidas nas referidas obras, fruto da sua maturidade expressiva. Apreciação que não implica lançar no esquecimento uma suíte como *Catalonia* (1899), em que Albéniz surpreende como sinfonista, pela maneira como maneja uma hábil paleta orquestral tal como Mompou fez também em *Impropérios,* o seu belo oratório para orquestra, coro e solistas. Nem implica tão-pouco menosprezar os esforços mais ou menos felizes que Albéniz fez no campo do teatro lírico.

Mas tudo isso é relegado para segundo plano perante a avassaladora presença de *Ibéria,* bem como das páginas de piano que marcaram o caminho de Albéniz até à composição desta obra, como é o caso de *A Veiga* e das peças posteriores *Azulejos* e *Navarra,* cuja composição a morte veio interromper, mas que confirmaram o encontro de Albéniz com a sua voz mais pura e pessoal.

Quanto ao resto, como acontece freqüentemente, o gosto do público e o forte crivo da passagem dos anos acabam por se converter se não na crítica mais documentada, pelo menos na mais eloqüente. Passados quase três quartos de século sobre a morte de Albéniz, as preferências do público, sempre fiéis e fervorosas em relação às obras pianísticas mencionadas, confirmam a impressão da crítica mais erudita.

Antes de «Ibéria»

Uma portentosa facilidade criadora caracterizou, em todos os momentos, a obra de Isaac Albéniz, desde a sua primeira obrazinha impressa, a *Marcha Militar* para piano, escrita pelo músico aos 8 anos e dedicada ao visconde del Bruch, até às obras que deixou incompletas e foram publicadas postumamente. Neste sentido, conta-se, por exemplo, que, encontrando-se Albéniz em Londres, recebeu a encomenda de compor doze comentários musicais para as *Lendas Bíblicas,* de Armand Sylvestre, e que, para assombro de todos, entregou as peças apenas uma semana mais tarde.

Embora tivesse estudado piano e composição com tantos e tantos professores, Albéniz não foi nunca, na verdade, discípulo de ninguém; era, acima de tudo, um observador com uma inteligência ágil e penetrante, que aplicou as suas próprias deduções com singular oportunidade, guiando-se, primordialmente, pela inspiração do momento, sem se sujeitar a imposições formais alheias. O próprio Felipe Pedrell, que podemos considerar o professor que deixou uma marca mais profunda em Albéniz, disse, uma vez, referindo-se a ele, que «tais temperamentos não são de desdenhar», indicando com isso que aceitava os ensinamentos e os preceitos da técnica de composição apenas como um estádio inevitável na sua formação, atendendo a que haviam sido benéficos para outros compositores. Era uma tarefa difícil para Albéniz abandonar o rumo direto da inspiração, que tão aplaudida fora por todos os públicos, para, em troca,

Coleção Maranhão/Arquivo Salvat

Pertence ao primeiro período criador de Albéniz um grande número de peças que o compositor havia relegado para o esquecimento e que foram publicadas após a sua morte. Entre elas, figuram, além disso, obras mais ambiciosas, nas quais se nota a crescente influência de Pedrell, como a Suíte Espanhola, *op. 47, escrita em 1886, cada uma das partes da qual evoca uma cidade ou província de Espanha. À esquerda:* Cenas em Sevilha, *de Gonzalo Bilbao. Embaixo: uma página manuscrita da partitura da suíte.*

Fabbri

se submeter à fria teoria dos acordes e da modulação dos timbres. De maneira mais espontânea do que reflexiva, Albéniz encontrava sempre a forma, a estrutura mais adequada à natureza de cada fragmento. Por isso, recusou constantemente postergar a sua fantasia ou sujeitá-la a tratamento de escola. A proverbial honestidade do músico levou-o a reconhecer que, até o momento da composição de *A Veiga,* a improvisação fora o principal critério a impulsionar a criação de todas as suas peças. E já escrevera mais de duzentas.

Entre esta aluvião de peças que Albéniz deixou, no longo primeiro período da sua carreira de compositor, há algumas obras que emitem já cintilações do seu gênio e constituem, em certa medida, uma antecipação das suas mais conseguidas criações da maturidade. Trata-se, mais concretamente, de duas coleções de peças de piano: a primeira *Suite Espanhola,* op. 47, e os *Cantos de Espanha,* op. 232.

Estreada em Madrid, em 1886, embora composta possivelmente mais cedo, a primeira *Suite Espanhola* reúne oito números para piano, sete dos quais retiram o seu título de outras tantas regiões ou cidades espanholas e o último de um país hispano-americano: 1. «Granada», serenata; 2. «Catalunha», corranda; 3. «Sevilha», sevilhanas; 4. «Cádiz», saeta; 5. «Astúrias», lenda; 6. «Aragão», fantasia; 7. «Castela», seguidilhas; 8. «Cuba», capricho.

Apesar da sua dívida para com Chopin — entrevêem-se, nestas peças, ressonâncias melódicas, rítmicas e harmônicas das suas mazurcas e polacas —, Albéniz tentou aproximar o piano romântico do campo da música popular ibérica, a que esse instrumento era, até então, praticamente alheio. Com isso, dava o primeiro passo nas aspirações de compor uma música de cariz nacionalista, enraizada naquilo a que Felipe Pedrell, o grande animador desta idéia, chamava «tradição do avoengo». Embora as intenções nem sempre tenham caminhado a par dos resultados, Albéniz soube evitar o perigo de utilizar os temas populares revestindo-os apenas com uma roupagem harmônica talhada segundo os padrões da música européia. Em 1889, Albéniz publicou um prolongamento desta obra, a *Suite Espanhola* n.º 2, constituída unicamente por duas peças, intituladas «Saragoça» e «Sevilha».

Foi em Paris, em 1896, que Albéniz deu a conhecer as cinco peças dos seus *Cantos de Espanha,* que acabara de compor. A quarta peça, com o título de «Córdova», é uma pequena obra-prima que evoca poeticamente o encanto da noite nesta cidade andaluza, cumprindo a intenção que Albéniz acrescentou à peça: «No silêncio da noite, interrompido pelo sussurro da brisa aromatizada pelos jasmins, ouvem-se as guslas que acompanham as serenatas e difundem pelo ar ardentes melodias e notas tão doces como o balançar das palmas no alto céu.»

Como é natural, no conjunto das composições da primeira época, coexistem, com estas obras já genuinamente típicas de Albéniz, outras em que a influência dos grandes autores românti-

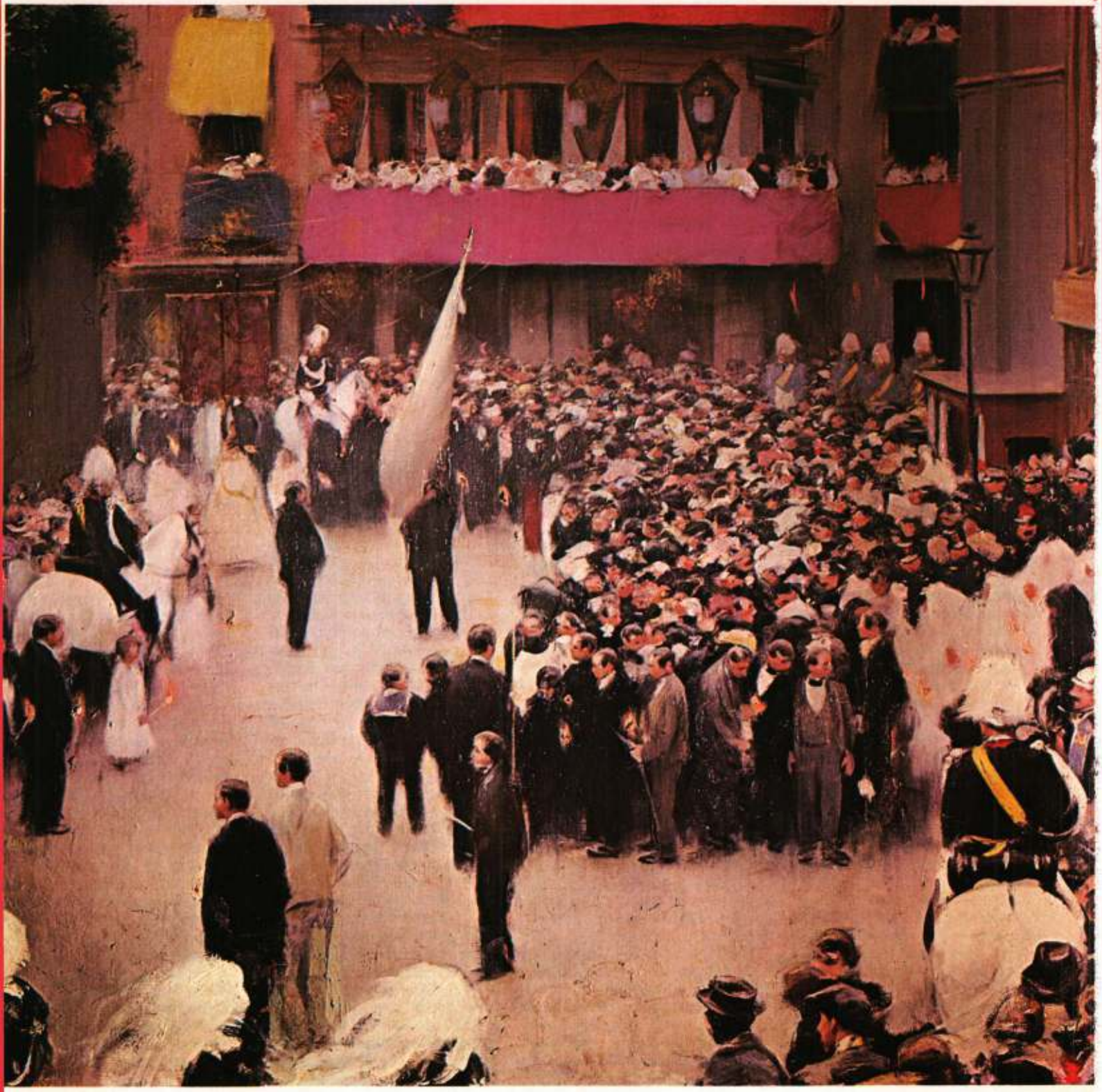
Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

À esquerda: capa da primeira edição das Seis Danças Espanholas, *de Albéniz, que constituem uma glorificação do tango flamengo e que foram dedicadas à Rainha Regente.*

A Catalunha inspirou a mais brilhante página da escassa produção orquestral de Albéniz, Catalonia, *estreada em 1899. Embaixo:* Procissão em Santa María del Mar *(Barcelona), por Ramón Casas.*

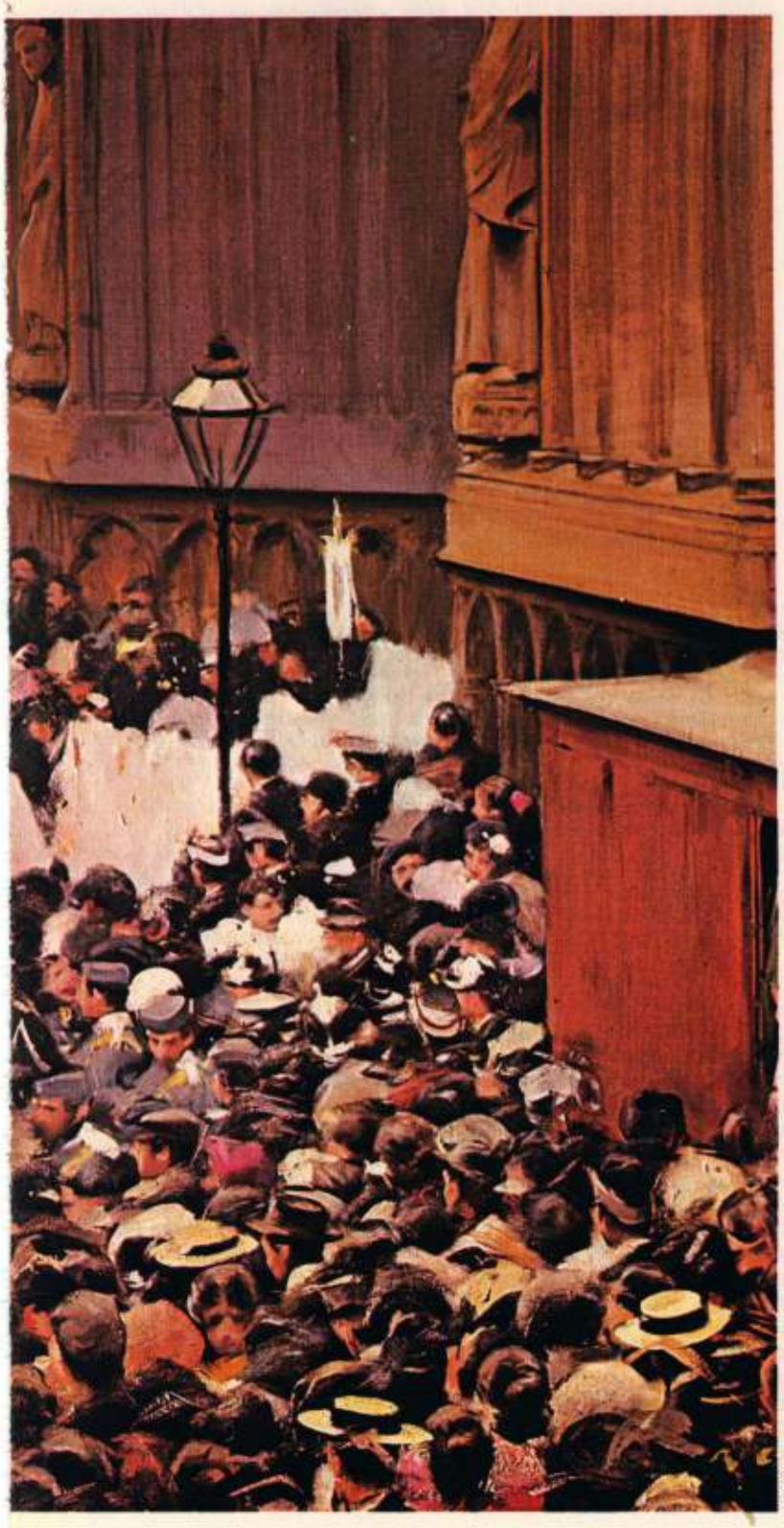
cos — em especial, Schumann, Liszt e Weber — se torna predominante e afoga em grande medida o tom pessoal de Albéniz. É o que acontece em *Rapsódia Espanhola,* op. 70 (1887), *Recordações de Viagem,* op. 71 (1887), e *Maiorca,* op. 202 (1891), para citar apenas alguns títulos.

Custa muito aceitar como razoável o desconhecimento quase absoluto que se tem da obra vocal de Isaac Albéniz, quando a crítica francesa comparou algumas das suas canções às modelares peças escritas pelo seu amigo, o compositor francês Gabriel Fauré. Sem constituírem uma obra extensa, os *lieder* de Albéniz merecem estar presentes nos concertos. Os mais antigos são as quatro romanças baseadas em textos franceses; em 1887, apareceram as seis baladas



italianas, com textos da marquesa de Bolaños; dois anos depois, em 1889, Albéniz musicou cinco poemas de Bécquer: *Besa el aura, Del salón en el ángulo oscuro, Me ha herido recatándose, Cuando sobre el pecho inclinas* e *De dónde vengo?* Da sua colaboração com o banqueiro-poeta inglês Money-Coutts nasceram vários cadernos de canções, entre eles, *To Nellie* (1896).

Reduzida é também a obra de Albéniz dedicada à orquestra, embora haja nela uma composição brilhante, *Catalonia,* primeiro número de uma projetada suíte que o músico não terminou. Estreada em 1899 na Société Nationale de Musique, de Paris, Albéniz obteve com ela um êxito considerável, não tanto pelo alento popular que a obra irradia, desenvolvido sobre uma inteligente trama tímbrica, mas em resultado de uma frutuosa influência exercida sobre Albéniz por um mestre como Paul Dukas. Em contrapartida, explica-se o silêncio que, há algum tempo, caiu sobre outra obra para orquestra, o concerto em lá menor de piano e orquestra, *Concerto Fantástico,* op. 78, porque a sua parte orquestral só foi encontrada em 1967. Por outro lado, é uma composição vazia, impessoal, embora o piano a salve em boa parte, como demonstrou o êxito do próprio compositor, atuando como solista, quando a obra foi estreada a 20 de março de 1887, no Salão Romero, de Madrid. Este concerto consta de quatro andamentos e mantém-se fiel à forma clássica. Nele, a escrita de Albéniz apresenta uma pronunciada orientação para o subjetivismo, evitando os temas folclóricos.



Salmer

Merece uma referência individualizada, dentro do primeiro período criador de Albéniz, a música que escreveu para a cena. Embora o compositor tenha sempre sido essencialmente pianista — e isso nota-se em todos os gêneros que abordou —, as suas peças teatrais são algo mais do que «partituras pensadas ao piano». Sabemos muito pouco acerca da qualidade das suas primeiras zarzuelas: *Quanto más viejo,* que chegou a estrear-se em Bilbau, *El canto de Salvación* e *Catalanes de Gracia,* estreada no Teatro Eslava, de Madrid. Todavia, *The Magic Opal* (*O Anel,* na versão espanhola) foi recebida com grandes elogios em Londres, onde se estreou a 19 de janeiro de 1893, o que animou Albéniz a escrever a «comédia musical moderna» em dois atos *Poor Jonathan,* a que se seguiu a zarzuela em um único ato *Santo Antonio de la Florida,* numa nova tentativa de conquistar o público espanhol do gênero lírico. Estreada no Teatro Apolo, de Madrid, em 1894, desconcertou o público e a crítica, acostumados ao tom popularuncho de muitas zarzuelas. Um crítico musical comparou o autor a um cozinheiro que pusesse trufas em todos os pratos ou a um marinheiro empenhado em cruzar um regato numa fragata. Conquanto o propósito de Albéniz fosse escrever uma obra simples e fresca, que, em muitas ocasiões, alcança grande beleza, resultou demasiado elevada para os freqüentadores assíduos de zarzuelas. A estréia em Espanha, pouco tempo depois, de *O Anel* confirmou o divórcio entre o público espanhol e a música de cena de Albéniz, que, no entanto, continuou a compor para o Teatro de Londres, em virtude de um contrato que o obrigava a musicar vários textos do banqueiro Money-Coutts. Desta colaboração, que foi bastante infeliz, surgiram três novos títulos teatrais de Albéniz: a ópera em três atos *Henry Clifford* (1895), a comédia lírica em dois atos *Pepita Jiménez* (1896) e *Merlin* (1906), primeira parte de uma trilogia que se intitularia *King Arthur* («Rei Artur») e que não chegou a completar. Interpretada pela primeira vez como prelúdio sinfônico, em Monte Carlo (1903), *Merlin* é uma obra falhada, com esmagadora influência wagneriana.

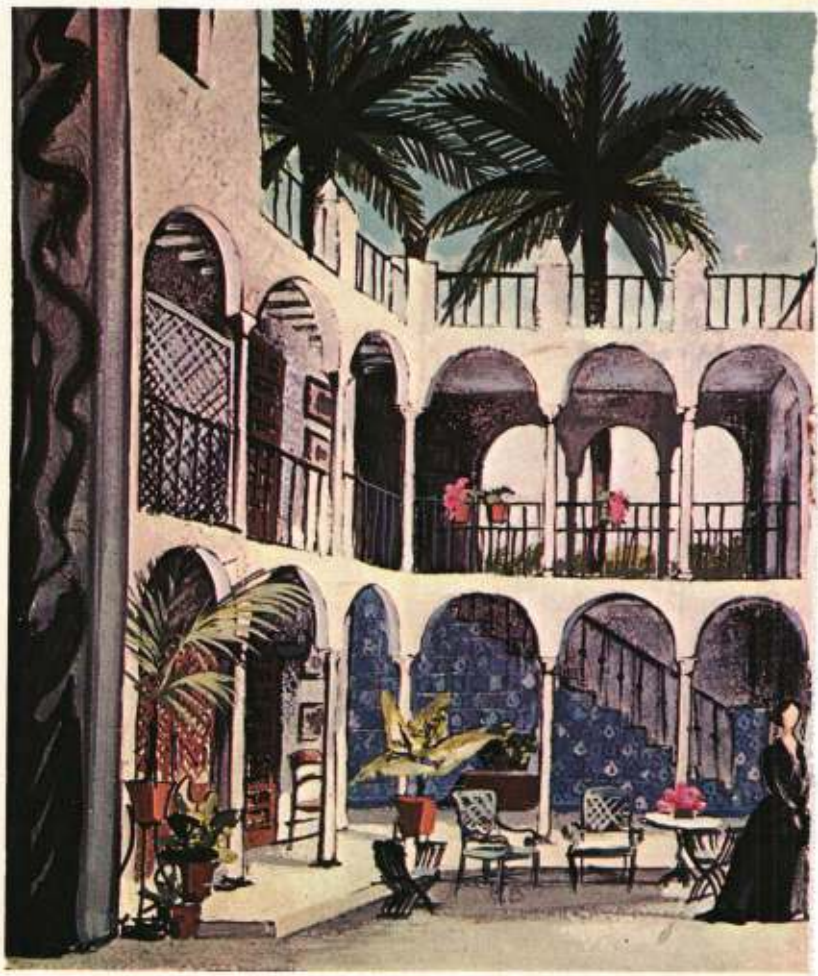
A obra fundamental do teatro de Albéniz é, sem dúvida, *Pepita Jiménez,* cujo libreto, baseado no romance homônimo de Juan Valera, se ajustava mais à sua sensibilidade e lhe dava mais oportunidades de expressar o seu pensamento musical. Composta inicialmente em um único ato, Albéniz deu-lhe, depois, a forma definitiva em dois atos, por ocasião da sua estréia em Bruxelas, onde obteve um êxito absoluto. Isso demonstra o cuidado que o autor dedicou a esta obra, enquanto se arrependia de ter composto as restantes criações para a cena e o esforço despendido para superar os inconvenientes do desacertado libreto escrito por Money-Coutts. Depois da sua estréia em Barcelona, *Pepita Jiménez* foi representada em Praga e em Paris, além de Bruxelas, sempre com grande êxito.

Apesar do renome que Albéniz alcançou com esta obra e da sua apreciável qualidade, continua, tal como os seus *lieder,* a ser desconhecida do público de hoje.

A suíte «Ibéria» e sua estréia

Respeitando o juízo inflamado de Turina, que viu em *Pepita Jiménez* o ponto de arranque das obras mais pessoais de Albéniz, são muitos os que consideram que a expressão verdadeiramente genuína do músico começou

Salmer

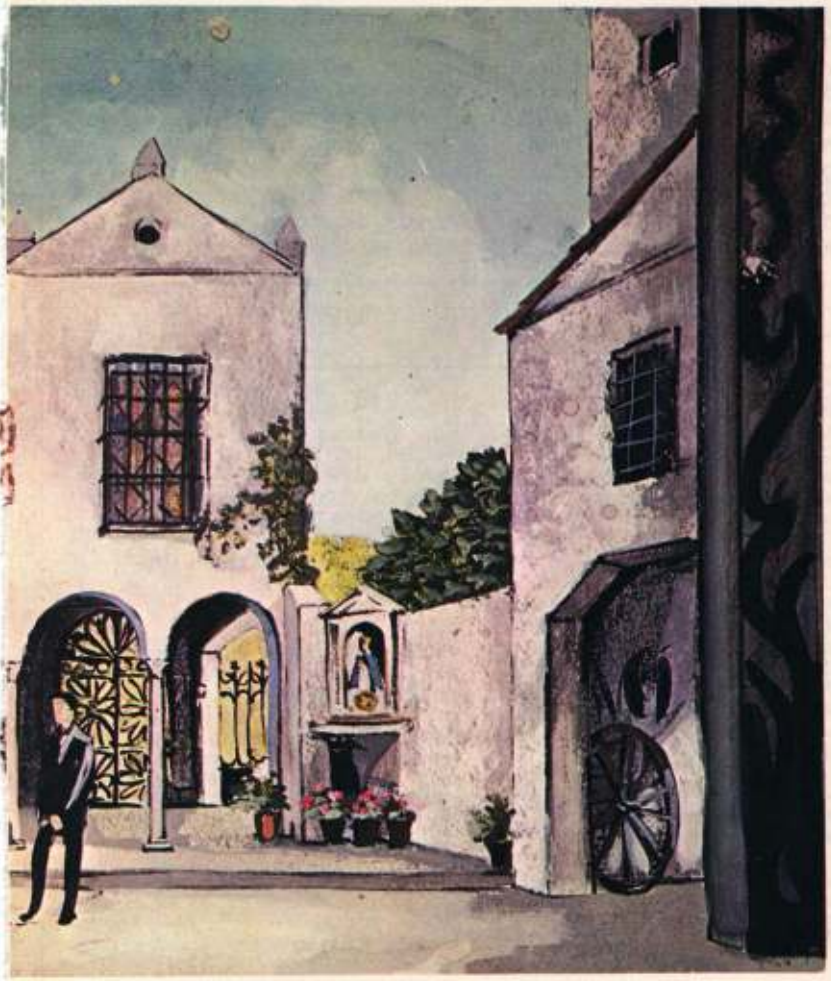


Oronoz

O grande pintor catalão Ramón Casas (1866-1932) captou mais de uma vez a imagem de Isaac Albéniz. O retrato da esquerda, conservado atualmente no Museu de Arte Moderna de Barcelona, mostra o compositor em plena maturidade, quando começava a ser, segundo dizia Turina, «o grande Albéniz», o autor que havia conseguido passar, com um êxito retumbante, a prova de Pepita Jiménez.

Em cima, esboço para uma representação de Pepita Jiménez. *Com alusões constantes ao popular — que a aproximavam da zarzuela —, mas com uma escrita musical mais sábia e ambiciosa — que a convertia em ópera-cômica —, Albéniz conseguiu criar, não obstante o deficiente libreto de Money-Coutts, uma peça de elevado lirismo e de ambiente tipicamente espanhol. A obra foi muito elogiada em Espanha e nas capitais européias.*

a aflorar sem restrições em *A Veiga*, obra-ponte que abriu o caminho ao compositor para a criação da sua genial *Ibéria*. Concebida por Albéniz como a parte inicial de uma nova suíte, a que queria dar o título de *Alhambra*, *A Veiga* é, na realidade, uma obra pouco conhecida, mas que está, progressivamente, a conquistar a atenção dos auditórios devido aos seus méritos evidentes. Infelizmente, daquilo que deveria ser uma obra mais ambiciosa, Albéniz só chegou a compor estas parcas páginas de feitura simples e cheias de melancolia, por meio das quais fez uma espécie de retrato da veiga que, noutros tempos, se avistava dos pontos altos, aos pés de Granada e da Serra Nevada. A sua estrutura é uma clara antecipação da que viriam a ter as peças reunidas em *Ibéria* e repousa na tristeza de uma copla, como sucede em tantas outras composições de Albéniz, com a qual se entrelaçam as alternativas do ponteado de uma viola ou do sapateado da dança andaluza. Escrita em Paris, em 1897, *A Veiga* abria um capítulo na produção de Albéniz e na música espanhola contemporânea que se prendia ao fio perdido das melhores glórias musicais do Século de Ouro, com Victoria, ou Guerrero.



Museu de Arte Moderna, Madrid/Arquivo Salvat

Las Presidentas, *de Eugenio Lucas Pradilla (1824-1870), ilustra o ambiente festivo e ritual da Sevilha que Isaac Albéniz pintou na sua última obra, a suíte* Ibéria.

Alicia Nolé

Ibéria *foi o testamento musical do mestre Albéniz. Dela disse-se que não tem comparação possível em toda a história do piano e que se trata da obra-prima da música espanhola. À esquerda: um fragmento da partitura autógrafa.*

A obra central deste capí
tulo viria a ser a suíte *Ibéria*
formada por quatro caderno
de três peças cada um.

O primeiro caderno abre
acertadamente, com «Evo
cação», expressão nostálgi
ca e triste da pátria sonhad
por Albéniz no seu exíli
francês. A este poema nos
tálgico e misterioso, segue
-se a composição mais curt
de toda a obra, «O Porto»
que, ao que parece, se refer
ao Porto de Santa Maria, em
Cádiz; é uma peça prodigio
sa, cheia de luz e vida, qu
nos deixa ouvir o pregão d
um vendedor de peixe sobr
um ritmo geral de sapateado
O primeiro caderno termin
com «O Corpo de Deus em

Sevilha», número em que Albéniz utiliza diretamente, de uma forma excepcional, um tema popular, o de *La tarara*, trecho de grande poder descritivo que exprime os rumores da multidão e o alvoroço festivo. Uma anedota curiosa relativa a esta peça refere que, quando Albéniz a tocava, para separar os quatro rufos processionais do início, cruzava por um momento as mãos sobre o ventre depois de cada rufo, a que se segue um longo silêncio, a fim de dar maior ênfase à solene cadência.

O segundo caderno inicia-se com «Rondenha», título que alude, ao mesmo tempo, à cidade andaluza de Ronda e ao ritmo popular do mesmo nome, com as suas alternativas binário-ternárias. Continua com «Almeria», onde aflora de novo a melancolia das tarantas, que culminam na copla central, perpassada de tristeza. O terceiro número desde caderno, «Triana», é uma alusão a este bairro sevilhano e constitui uma explosão de alegria e elegância, expressa num *pasodoble* mais ou menos esquematizado, que alterna com a profundeza do tema central.

O terceiro caderno abre com *«El Albaicín»*, cujo título parece referir-se ao famoso bairro cigano de Granada; é uma peça que arranca de uma simples *bulería* e tem uma linha melódica desgarrada. «Poucas obras de música têm o valor de *'El Albaicín'*, onde se encontra a atmosfera dessas noites de Espanha que cheiram a cravo e a aguardente. É como os sons surdos de uma viola que se queixa na noite, com bruscos despertares e nervosos sobressaltos», escreveu, com admiração, Debussy sobre esta peça. Não menos entusiasmado do que ele se mostrou Olivier Messiaen com o segundo número deste caderno, *«El Polo»*, que considerava a obra-prima de Albéniz e classificava de «página genial e fatalista». Tomando como tema a dança popular do mesmo nome, *«El Polo»* é um exemplo maravilhoso do emprego do recurso da variação. «Lavapiés», última composição deste caderno, é a única de todas as que integram *Ibéria* que não faz referência à Andaluzia, evocando, pelo contrário, o ambiente do famoso e castiço bairro da Madrid da época. Verdadeiro pequeno tango de maravilhosa modulação, parece adivinhar-se nesta peça o som do popular realejo, num clima de alegria e liberdade. «Este trecho deve ser tocado livremente e com alegria», recomendou Albéniz.

O quarto caderno inicia-se com «Málaga», que é uma peça quase monotemática, ao utilizar com tanta insistência como engenho o único ritmo de uma malaguenha. Na composição seguinte, «Jerez», articulada sobre soleares de Jerez de la Frontera, a insistência rítmica toca as raias da obsessão mais sublime. *«Eritaña»* é a peça que encerra esta obra magna de Albéniz e constitui uma esplêndida sublimação da sevilhana, entre cujo ritmo se intercalam, aqui e ali, apontamentos de coplas populares; acima de quaisquer outras particularidades, esta composição, que despertou a admiração de Falla, é um triunfo do ritmo. O seu título alude a uma famosa venda situada nos arredores de Sevilha e, como disse Debussy, a sua alegria evoca «a alegria das manhãs, o encontro propício numa pousada com o vinho fresco», enquanto «uma multidão sempre em mudança passa, rindo às gargalhadas, que se fundem com o toque das pandeiretas».

Juntamente com *Ibéria*, como obras do segundo período de Albéniz, convém lembrar a composição de *Ivonne en visite*, escrita «à maneira de Satie», e, acima de tudo, as duas obras póstumas, *Navarra* e *Azulejos*, cujos últimos compassos foram acrescentados, respectivamente, por Déodat de Séverac, discípulo de Albéniz, e por Enrique Granados. Estas duas obras, juntamente com *A Veiga* e *Ibéria*, contêm tudo o que de mais genial Albéniz deu como contribuição para a música nacional espanhola. Sendo estas obras essencialmente pianísticas, não deixam por isso de ser prodígios harmônicos e valiosas explorações modulatórias e, de qualquer modo, acima de qualquer tributo para com o impressionismo, constituem sempre composições extremamente pessoais. Gênio e engenho, arte e artesanato reúnem-se frutuosamente em obras onde o vôo formidável do piano atinge limites impossíveis de traduzir na sua época. A evolução técnica do piano dos nossos dias confirmou, todavia, as audácias inovadoras de Albéniz que, como todos os músicos ilustres da história, aparece hoje como alguém à frente do seu tempo. E, mais, a generosa entrega de Albéniz à música chegou a alcançar as fronteiras do excessivo. Paul Dukas descreveu-o com uma imagem acertadíssima, dizendo que era o tipo de homem que, para franquiar uma carta, «onde tinha de pôr cinco moedas, punha dez», lavrando, assim, a ata da exuberância criadora do grande autor de *Ibéria*. ■

Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

Marcha Militar (1868) • *Pavana Capricho*, op. 12 (1883) • *Barcarola*, op. 23 • 6 pequenas valsas, op. 25 • Sonata n.º 1, op. 28 (*scherzo*, publ. 1883) • *Desejo*, op. 40 (estudo de concerto) • *Suite Espanhola*, op. 47 (1886): «Granada» (serenata), «Catalunha» (corranda), «Sevilha» (sevilhanas), «Cádiz» (saeta), «Astúrias» (lenda), «Aragão» (fantasia), «Castela» (seguidilhas), «Cuba» (capricho) • *Suite Antiga*, op. 54 (1887): «Gavota», «Minueto» • *Estudo-Improviso*, op. 56 • *Suite Antiga*, n.º 2, op. 64 (1887): «Sarabanda», «Chacoina» • *Estudos nos Tons Naturais Maiores*, op. 65 (1887) • 6 mazurcas de salão, op. 66 (1887): «Isabel», «Casilda», «Aurora», «Sofia», «Christa», «Maria» • Sonata n.º 2 (1887) • Sonata n.º 3, op. 68 (1887) • *Recordações de Viagem*, op. 71 (1887): «No Mar» (barcarola), «Lenda» (barcarola), «Alvorada», «Na Alhambra», «Porta de Terra» (bolero), *«Rumores de la caleta»* (malaguenha), «Na Praia» • Sonata n.º 4, op. 72 (1887) • *Suite Antiga*, n.º 3 (1887): «Minueto», «Gavota» • *Pavana Fácil*, op. 80 (para mãos pequenas) • Sonata n.º 5, op. 82 (1887) • 12 peças características, op. 92 (1888-1889): «Gavota», «Minueto a Silvia», «Barcarola *(Ciel sans nuages)*», «Oração», «Conchita» (polca), «Pilar» (valsa), «Zambra», «Pavana», «Polaca», «Mazurca», *«Staccato»* (capricho), «Torre Bermeja» (serenata) • 2 mazurcas de salão (1889): «Amália», op. 95, e *«Ricordatti»*, op. 96 • *Suite Espanhola*, n.º 2 (1889): «Saragoça» (capricho), «Sevilha» (capricho) • *Les saisons*, álbum de miniaturas, op. 101 (1892): *«Le printemps»*, *«L'été»*, *«L'automme»*, *«L'hiver»* • *Sonhos*, op. 101 bis (c. 1892): *«Berceuse»*, *«Scherzino»*, «Canto de Amor» • Canções nacionais espanholas (peças características), op. 164 (1889): «Jota Aragonesa», «Tango» • *Espanha:* seis folhas de álbum, op. 165 (1890): «Prelúdio», «Tango», «Malaguenha», «Serenata», «Capricho Catalão», «Zortzico» • *Serenata Espanhola*, op. 181 (1890) • *Maiorca*, op. 202 (barcarola, 1891) • *Espanha* (*Souvenirs*, 1896): «Prelúdio», «Astúrias» • *Cantos de Espanha*, op. 232 (1896): «Prelúdio», «Oriental», «Debaixo da Palmeira», «Córdova», «Seguidilhas», «A Veiga» (1897) • Suíte *Ibéria* (quatro cadernos): 1) «Evocação», «O Porto», «O Corpo de Deus em Sevilha» (1906); 2) «Rondenha», «Almeria», «Triana» (1906); 3) *«El Albaicín»*, *«El Polo»*, «Lavapiés» (1907); 4) «Málaga», «Jerez», *«Eritaña»* (1907) • *Ivonne en visite* (1909) • *Navarra* (completada por D. de Sévérac, 1912) • *Azulejos* (terminada por E. Granados, 1911).

OBRA ORQUESTRAL

Rapsódia Cubana, op. 66 (arranjo para piano, 1887) • *Rapsódia Espanhola*, piano e orquestra, op. 70 (arranjo para piano, 1887) • Concerto de piano em lá menor, *Concerto Fantástico*, op. 78 (1887) • *Cenas Sinfônicas Catalãs* (estr. 1889, não publ.) • *Catalonia*, suíte popular (1.º andamento, 1899; 2.º e 3.º andamentos, incompletos).

OBRA VOCAL

Música de teatro

Quanto Mais Velho (zarzuela) • *Catalanes de Gracia* (zarzuela) • *O Canto de Salvação* (zarzuela) • *O Cristo* (oratório) • *The Magic Opal* (*O Anel*, na versão espanhola), ópera-cômica (A. Law, 1893) • *Poor Jonathan* (comédia musical, 1893) • *Santo Antonio de la Florida*, zarzuela (E. Sierra, 1894) • *Henry Clifford*, ópera (F. B. Money-Coutts, 1895) • *Pepita Jiménez*, comédia lírica (F. B. Money-Coutts, segundo J. Valera, 1896) • Trilogia *King Arthur*, ópera, (F. B. Money-Coutts, segundo Malory): *«Merlin»* (1906), *«Lancelot»* (incompleto), *«Guinevere»* (esboços).

Canções

Baladas Italianas (marquesa de Bolaños, 1887): *«Barcarola»*, *«La lontananza»*, *«Una rosa in dono»*, *«Il tuo sguardo»*, *«Morirò!!!»*, *«T'ho riveduta in sogno»* • 5 rimas de G. A. Bécquer (1889): *«Besa el aura»*, *«Del salón en el ángulo oscuro»*, *«Me ha herido recatándose»*, *«Cuando sobre el pecho inclinas»*, *«De dónde vengo?»* • *To Nellie* (F. B. Money-Coutts) • 6 canções (1896): *«Home»*, *«Counsel»*, *«Mayday song»*, *«To Nellie»*, *«A Song of Consolation»*, *«A Song»* • 2 canções (F. B. Money-Coutts, 1897, não publ.): *«The Caterpillar»*, *«The Gifts of the Gods»* • 6 canções (F. B. Money-Coutts), perdidas, excepto a n.º 2 e a n.º 3: *«Will you be mine»* (1897), *«Separated»* (1897) • 4 melodias (F. B. Money-Coutts, 1909): *«In Sickness and Death»*, *«Paradise Regained»*, *«The Retreat»*, *«Amor summa injuria»*.

Perfil biográfico

Capítulo 31
Granados, um continuador do romantismo

No panorama da música espanhola, Enrique Granados aparece como uma figura apaixonante. Romântico na vida e na obra, queria continuar, nos fins do século XIX e princípios do XX, o movimento a que haviam pertencido os seus sempre admirados Chopin e Schumann. Para ele, a música foi sempre uma confissão e as suas páginas de piano têm, na maioria dos casos, esse toque de improvisação que nasce da inspiração total, da perfeita identificação entre o pensamento e a obra musical. A arte de Granados não corresponde muito exatamente à daqueles que poderíamos considerar os artistas mais profundamente aparentados com ele: os nacionalistas pós-românticos. É certo que, algumas vezes, se lhe chamou «o Grieg espanhol», mas esse claro fundamento no folclore, que caracteriza a música do compositor norueguês, suaviza-se e dilui-se em Granados. Não podemos negar que utilizou o elemento musical popular em numerosas ocasiões, inclusive em páginas que se quiseram ver como uma criação absolutamente original. No entanto, a sua popularidade nunca resulta tão direta como a de outros compositores, filtrando-se sempre através de um véu poético que mostra a inconfundível marca do criador.

Granados é um dos músicos com mais personalidade da história da arte dos sons espanhola, e a sua linguagem, nitidamente nacional, alimenta-se nas fontes do folclore do campo e da cidade. Como a do seu amigo íntimo e companheiro, Albéniz, também catalão, a música de Granados sustentou-se da seiva espanhola de várias regiões, pondo o compositor especial empenho, através das suas obras, em captar a essência da música madrilena, cidade com um sentido musical perfeitamente caracterizado, que se viu refletido em obras muito diversas, desde Boccherini a Barbieri e desde Barbieri aos nossos dias.

Infância e juventude

De pai cubano e mãe natural de Santander, Granados nasceu em Lérida, a 27 de julho de 1867. O pai era oficial do exército. Muitas vezes se registrou a confluência de origens raciais diferentes na pessoa do compositor, que poderiam explicar em grande parte o sentido da sua estética. Precoce no gosto pela música, recebeu de José Junceda, chefe da banda militar, as primeiras lições de solfejo e piano. Os dotes artísticos do pequeno eram tão extraordinários que cedo dominou um bom número de páginas, não só no que se refere à técnica pianística, mas também quanto ao seu sentido estético.

Quando a família se mudou para Barcelona, Enrique ingressou na Escolanía de la Merced, onde continuou os seus estudos com Francisco Javier Jurnet. Pouco tempo depois, prosseguiu o seu aperfeiçoamento técnico com Juan Bautista Pujol, fundador e diretor de uma acade-

O grande compositor e virtuose do piano Enrique Granados (1867-1916) comparado amiúde, pelo seu temperamento romântico e pela sua extrema sensibilidade, a Chopin, Schumann e Grieg, foi, juntamente com Albéniz, o criador da moderna escola espanhola de música. Mas a sua morte prematura truncou as esperanças de uma carreira que poderia ter sido muito fecunda.

Europa Press

Arquivo Salvat

Em cima: casa onde nasceu Granados, em Lérida. No entanto, a maior parte da vida do músico decorreu em Barcelona (à direita, vista do final do século XIX).

mia onde estudaram pianistas de grande valor, como Joaquín Malats e Carlos Vidiella. Foi também decisiva para a aprendizagem de Granados a participação de Felipe Pedrell, que o introduziu nos segredos da técnica de composição e lhe deve ter infundido o espírito nacionalista que depois afloraria constantemente na produção de Granados.

Os estudos do futuro compositor tiveram um generoso mecenas no comerciante de Barcelona Eduardo Conde, fundador de uns conhecidos armazéns. Posteriormente, apareceria outro importante benfeitor na vida de Granados. Este era, desde a infância, amigo íntimo de uma mulher apaixonada pela música, Carmen Miralles, que chegou a tocar muito bem harpa. Quando Carmen casou com o Dr. Salvador Andreu, cujo apelido se tornou famoso devido a um produto farmacêutico muito popular, a amizade continuou e o Dr. Andreu interveio generosamente nalguns momentos difíceis para Granados. A família Andreu, pelo seu apóio contínuo, constituiu um alento sumamente importante para a carreira do músico.

Aos 13 anos, Granados ganhou um primeiro prêmio de piano e, desde então, atuou regularmente nas salas de Barcelona, enquanto prosseguia os estudos. Em 1883, obteve um novo prêmio interpretando Schumann, e, em 1886, deu o seu primeiro concerto perante o grande público, iniciando uma carreira triunfal de intérprete.

Um ano depois, partiu para Paris a fim de ingressar no Conservatório desta cidade, mas uma febre tifóide malogrou os seus projetos de entrar para tão prestigiosa instituição. Apesar disso, não voltou logo a Espanha e obteve bons resultados com os ensinamentos do pianista Charles de Bériot. Durante a sua estada em Paris, conheceu um compatriota de importância relevante na música do seu tempo, o pianista Ricardo Viñes.

Granados voltou a Barcelona em 1889, entregando-se à composição e ao ensino de piano. Um ano mais tarde, deu, com grande êxito, um concerto cujo programa incluía já algumas das suas obras.

Plenitude como intérprete e como compositor

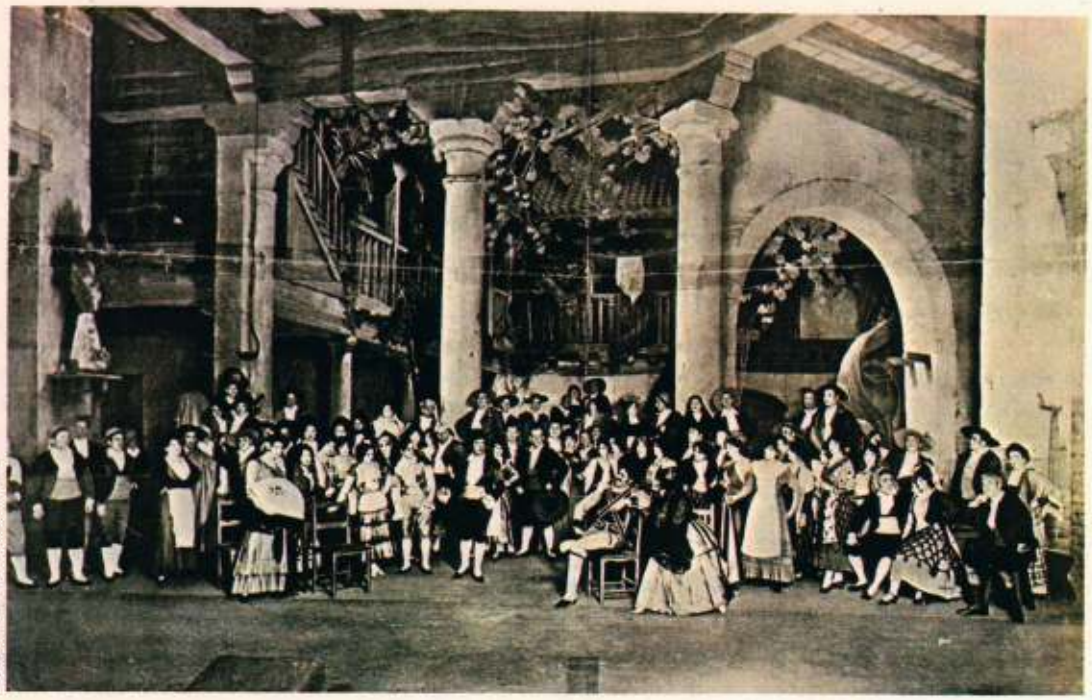
Em 1892, Enrique Granados casou com Amparo Gal. As suas *Danças Espanholas* eram já conhecidas, mas, nesse tempo, o músico levava uma vida um pouco retirada, guiado pela ânsia de alcançar a perfeição nas suas duas facetas: a de pianista e a de criador. Em 1895, voltou à atividade pública e, pouco depois, escreveu a ópera *María del Carmen*, estreada em Madrid, a 12 de novembro de 1898. Nesta cidade, lutou por estabelecer relações que o pudessem ajudar na sua carreira e consolidar o seu prestígio. Em 1899, de novo em Barcelona, atuou com Malats a dois pianos. Em 1900, organizou uma série de concertos em que se apresentou juntamente com músicos célebres: Saint-Saëns, Risler, Malats, Vidiella. Os seus êxitos eram contínuos, e todos aqueles que ainda há pouco podiam recordar a sua maneira pessoal de interpretar, afirmaram a intensa comoção que despertavam as suas inspiradas versões dos românticos, sobretudo de Schumann e Chopin.

No princípio do século XX, Granados era já uma personalidade importante no panorama artístico catalão, animado sobretudo pela rica e febril atividade de Barcelona, onde trabalhavam e triunfavam arquitetos, pintores, escritores e músicos. Em 1901, fundou a Academia Granados, foco artístico de enorme influência que, depois da morte do mestre, foi dirigida pelo seu discípulo Frank Marshall, e cuja linha é continuada hoje por figuras tão notáveis como Rosa Sabater e Alicia de Larrocha.

Em 1909, Granados colaborou com o grande virtuose francês do violino Jacques Thibaud. Esteve também ligado artisticamente a Pablo Casals e atuou como membro de alguns grupos de câmara. Em 1911, estreou no Palau de la Música Catalana a suíte *Goyescas*, enquanto *Tonadillas* triunfavam em Paris. Por essa altura, Granados dava freqüentemente recitais de piano, nos quais conseguiu impor a sua particular personalidade. Além disso, tocava amiúde com virtuoses do violino, como Francisco Costa e Jozsef Szigeti.

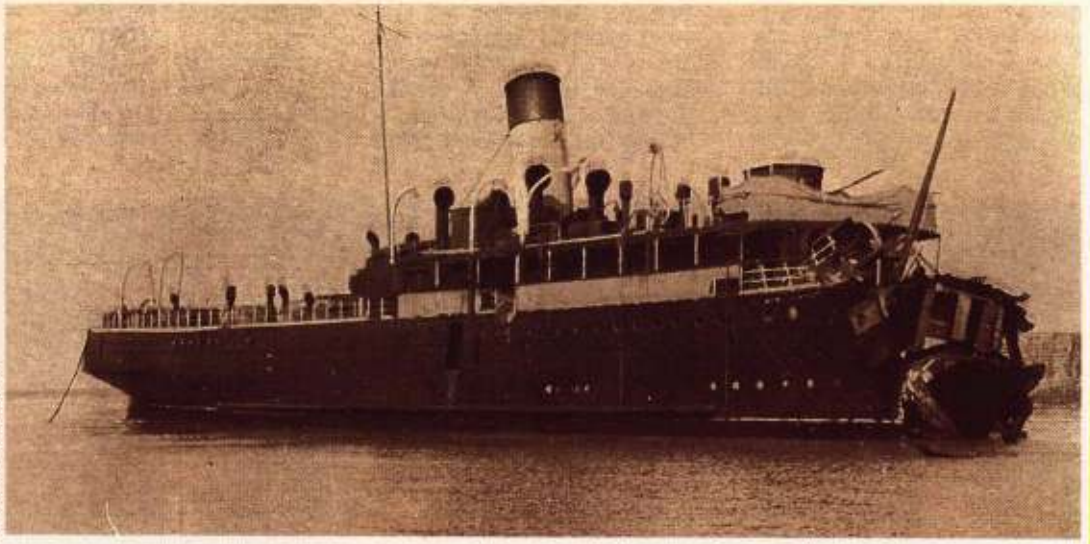
A 28 de janeiro de 1916, Granados assistiu à estréia da sua ópera Goyescas *(à direita) no Metropolitan de Nova Iorque. Embaixo: retrato do compositor ao lado da mulher, tirado durante a sua estada nos EUA.*

Arquivo Natália Granados de Carreras



Arquivo Natália Granados de Carreras

Arquivo Natália Granados de Carreras



Mary Evans Picture Library

Enrique Granados foi, além de um reconhecido compositor, um excelente pianista. Apesar da sua curta existência, os seus concertos foram muito numerosos. Em cima, à esquerda: cartaz do concerto que deu em Barcelona, no outono de 1900, juntamente com outros dois pianistas catalães, Malats e Vidiella.

A subida honra que representou para Granados o convite feito pelo presidente Wilson para tocar na Casa Branca converteu-se, ao ter de atrasar o seu regresso a Espanha, na sua sentença de morte. Em cima: o Sussex, *barco em que viajavam Granados e a mulher e que foi torpedeado no canal da Mancha, quando se dirigiam a Dieppe.*

Em 1914, a declaração da Primeira Guerra Mundial surpreendeu Granados, que atuava então para o público suíço, enquanto acalentava um novo projeto criador, a composição da ópera *Goyescas*, baseada nas suas páginas para piano com o mesmo título. *Goyescas* deveria ser estreada na Academia Nacional de Música e Dança de Paris — isto é, a Ópera —, mas os acontecimentos bélicos tornaram-no impossível. Alterou-se então a estréia para o Metropolitan de Nova Iorque. Granados embarcou para a América do Norte, apesar do seu medo do mar, de que deixou provas, dizendo: «Nesta viagem, deixarei os ossos.» O grande êxito nova-iorquino da ópera prolongou-se em atuações e homenagens. O casal Granados pensava regressar à Europa num barco espanhol, mas um convite para a Casa Branca da parte do presidente Wilson atrasou a viagem. Ao chegar a Liverpool, Granados e a mulher embarcaram no navio inglês *Sussex*, que, no canal da Mancha, foi torpedeado por um submarino alemão, em 24 de março de 1916. A salvo numa embarcação, Granados viu que a mulher se debatia entre as águas e lançou-se ao mar. Morreu afogado. A sua morte comoveu o mundo. A favor da família, organizou-se uma subscrição internacional encabeçada pelo rei Afonso XIII. A contribuição mais importante foi a reunida num concerto organizado no Metropolitan, onde o músico triunfara poucos dias antes, e no qual se juntaram cerca de dez mil dólares.

Capítulo 32
Uma importante obra pianística e vocal

A obra de piano

O piano foi o instrumento escolhido por Granados, o seu confidente artístico e estético. O piano não fora em vão o protagonista da grande época romântica, de que o músico espanhol se sentia um continuador. Os que o conheceram de perto testemunharam sempre a grande beleza das suas improvisações ao teclado.

Na obra pianística de Enrique Granados sobressaem dois conjuntos de especial significado. O primeiro, por ordem cronológica, é constituído pelas doze *Danças Espanholas* (1892-1900); o segundo, por *Goyescas* (1911). Entre uma e outra série abre-se a profunda diferença que nasce da evolução natural em direção à maturidade própria de todo o espírito criador. O mesmo aconteceu com Albéniz, embora tenha conservado em maior medida um sentido constante da forma. *Goyescas* é um conjunto de páginas concebidas com grande liberdade, onde os grandes temas são tratados de maneira pessoal. Em contrapartida, as danças espanholas revelam um respeito clássico pela forma definida que caracteriza as obras deste gênero. Nestas pequenas composições, a expressão criadora parece estar mais próxima da de Albéniz.

Cada uma das danças espanholas apresenta a sua própria personalidade: a única que tem título no original é a n.º 4, «Villanesca», mas ficaram célebres a n.º 2 como «Oriental», a n.º 5 como «Andaluza» e a n.º 6 como «Rondalla aragonesa». Também foram atribuídos títulos a outras, embora tenham sido menos utilizados.

O autor ainda não tinha 25 anos quando começou a dar a conhecer as suas danças. A sua difusão foi rapidíssima, não só em Espanha, mas também em toda a Europa, onde mereceram elogios de personalidades tão influentes como Saint-Saëns, Massenet, Grieg e César Cui, a quem uma delas é dedicada. Cui, o teórico do Grupo dos Cinco, foi um singular entusiasta, pois viu nelas uma versão espanhola das suas próprias idéias acerca da música nacional russa. A dedicatória da dança n.º 7, por vezes chamada «Valenciana», que encerra uma especial beleza, mostra quanto se sentiu reconhecido perante o entusiasmo do músico russo: «Homenagem a César Cui».

Granados escreveu, uma vez: «Goya é o gênio representativo de Espanha. As suas obras-primas imortalizaram-no ao exaltar a nossa vida nacional. Subordino a minha inspiração à do homem que soube traduzir tão perfeitamente os atos e os momentos característicos do povo espanhol.» Com

O entusiasmo que Enrique Granados sentiu pela arte pictórica de Goya levou-o a traduzir musicalmente o ambiente da época em que viveu o pintor aragonês. À direita: La maja y los embozados, *quadro de Goya, pintado em 1777. Embaixo: piano de Granados conservado em casa de sua filha em Barcelona. Colocados em cima de uma bela mantilha, peça muito vinculada à tradição espanhola, a mão e a máscara mortuária do músico junto de uma partitura e a taça que, com 4.000 dólares ouro, lhe foi oferecida no dia da estréia da sua ópera* Goyescas.

Arquivo Natália Granados de Cerrera

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

efeito, o compositor sentia uma verdadeira paixão por Goya, pelo seu ambiente e pelo seu tempo. E, é claro, pela música que rodeou o pintor, que Granados quis evocar nas suas lembranças de *majas, chisperos* e duquesas.

Os dois cadernos de piano de *Goyescas* têm o subtítulo de «Os Majos Enamorados». O primeiro compreende quatro páginas: «Os Requebros», cujo tema principal é *A Tirana do Tripili,* do velho autor de tonadilhas Blas de Laserna; «O Colóquio do Portão», com a sua evocação da viola; «O Fandango da Candeia», onde se encontra uma elegante estilização do tema popular desse nome, e *«Quejas o La maja y el ruiseñor»,* obra que parece sintetizar todo o sentimento poético de Granados. Disse-se, algumas vezes, que *«La maja y el ruiseñor»* é uma criação própria do autor. Efetivamente não é assim, uma vez que se trata de uma canção popular autêntica, circunstância que não tem, por outro lado, qualquer importância quanto à originalidade e personalidade do resultado.

O segundo caderno de *Goyescas* engloba duas peças: «O Amor e a Morte», uma espécie de balada profundamente reflexiva, e o epílogo, «Serenata do Espectro», onde se evoca todo o mundo goyesco numa atmosfera misteriosa.

Às *Goyescas,* editadas com esse título, há que juntar *«El Pelele»,* uma música que evoca a contemplação da cena da famosa tapeçaria de Goya. Na ópera intitulada também *Goyescas,* por se basear nestas obras pianísticas, *«El Pelele»* converter-se-ia no prelúdio.

A primeira audição das *Goyescas* completas realizou-se em 9 de março de 1911, no Palau de la Música de Barcelona. A sua apresentação em Paris, em 1914, também com o autor ao piano, constituiu outro êxito memorável.

Em 1904, sendo Tomás Bretón diretor do Conservatório de Madrid, foi aberto um concurso, por sugestão do autor de *La Verbena de la Paloma,* para premiar um «*allegro* de concerto» que funcionasse como peça obrigatória nos concursos de piano. Apresentaram-se vários compositores espanhóis, entre eles o jovem Manuel de Falla. O primeiro prêmio, que foi motivo de algumas discussões, coube a Granados. Distinguiram-se também, na opinião do júri, as composições de José María Guervós e Vicente Zurrón, músicos hoje esquecidos. Entre os concorrentes contavam-se outros nomes conhecidos, além de Falla, que era ainda um novato, como Cleto Zavala, autor de *pasodobles* populares, e Jacinto Ruiz Manzanares, que teve um certo prestígio no campo sinfônico. Acima de todos, impôs-se Granados, que venceu o concurso com uma obra que continua a ter um alto valor virtuosístico e que se distingue pela reduzida relação que apresenta com o que se considera música espanhola. O *Allegro de concerto* de Granados é uma exceção estética no conjunto da sua produção.

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

Enrique Granados ainda não tinha 25 anos quando deu a conhecer num concerto, em que também interpretou a parte pianística do concerto em lá menor, de Grieg, três das suas doze danças espanholas. Estas composições, que, juntamente com as Goyescas, *constituem o mais notável da produção para piano de Granados, foram escritas entre 1892 e 1900. À esquerda: desenho de Goya que reproduz um momento de dança folclórica.*

Além das obras citadas, o catálogo pianístico de Granados inclui ainda um bom número de obras, desde uma mazurca intitulada *Clotilde,* escrita cerca de 1884, até às últimas composições posteriores a *Goyescas.* Sobressaem, entre elas, as *Valsas Poéticas,* dedicadas a Joaquín Malats, a *Dança Lenta,* as *Seis Peças sobre Cantos Populares Espanhóis,* as *Cenas Românticas,* as duas séries de *Cenas Poéticas,* os *Esboços,* os *Contos da Juventude* e *Cenas Infantis.*

Música vocal

Depois do piano, a voz humana foi o instrumento sonoro preferido por Granados. Além de uma série de canções em catalão, compôs as *Canciones amatorias,* sobre textos de Lope de Vega, Góngora e outros poetas espanhóis, onde o sentimento íntimo atinge uma bela expressão. Mas, neste capítulo, há que destacar, sobretudo, as tonadilhas, que formam uma rica série de canções, dez no total, reunidas sob o título de *Colección de tonadillas escritas en estilo antiguo,* com letra de Fernando Periquet.

Já o próprio título é curioso nestas canções, que estão intimamente ligadas às suas *Goyescas,* outra das obras características de Granados. Embora os textos de Periquet sejam, muitas vezes, bastante forçados, dando a impressão de haverem sido ajustados depois de a música ter sido escrita, têm graça e evocam de uma maneira feliz o aspecto de algumas das mais singulares personagens do século XVIII. Granados chamou *«tonadillas»* a estas canções, mas não porque tentasse continuar, passados bastantes anos, o gênero da tonadilha cênica, peça de características semelhantes àquilo que os italianos chamaram *intermezzi,* isto é, cenas curtas de caráter cômico ou popular. A *tonadilla* ou *tonada* era também uma simples canção e as canções de Granados, cuja indicação «escritas em estilo antigo» deve ser tomada com certa reserva, aparentam-se com ela. Não foi, sem dúvida, sua intenção compor peças de tom arcaizante, mas sim dar rédea solta à sua inspiração, avivada, como noutras composições, por velhas cenas que tão profundamente tinham impressionado a sua imaginação, especialmente as de dois cartões para tapeçaria e as das gravuras de Goya. A antiguidade a que alude o título destas peças refere-se, pois, exclusivamente, aos temas que inspiraram Granados e não ao estilo e ao tom da sua realização.

A coleção começa com *«La maja de Goya,»* cuja primeira parte, de amplo desen-

volvimento se concentra depois na copla. *«El majo discreto»* é uma das canções mais interpretadas do conjunto; nela, a *maja* canta o seu *majo,* fiel guardador de um segredo. Muito graciosa é *«El tralalá y el punteado»,* que imita uma típica falseta de viola. Em *«El majo tímido»,* também muito popular, a *maja* desespera com a indecisão do seu apaixonado. Em contrapartida, em *«La maja dolorosa»,* peça constituída por três partes, na primeira das quais se ouve, juntamente com o piano, um corne-inglês com o seu timbre melancólico, a *maja* chora a morte do homem que amava. *«El mirar de la maja»* desenvolve-se sobre um acompanhamento insistente de piano, muito feliz. Em *«Amor y odio»,* enfrentam-se sentimentos opostos. *«Callejeo»* mostra a *maja* esperando uma presença prometida. *«Las currutacas modestas»,* que é uma canção a duas vozes, lembra a graça madrilena. A coleção termina com *«El majo olvidado»,* uma página cheia de serenidade.

A estas canções há que juntar a *Tonadilla del siglo XVIII.* Embora no manuscrito figure como anônima e antiga, na verdade foi escrita por Granados, quando da apresentação da série em Madrid, a 26 de maio de 1913, no palco do Ateneo. Granados acompanhou então, ao piano, Lola Membrives.

Música de câmara, orquestral e de teatro

Embora a obra de câmara de Granados tenha um valor considerável, é pouco conhecida e interpretada. Só uma sonata de violoncelo e piano alcançou uma certa difusão nos últimos anos, entre uma produção que conta também um trio, um quarteto, uma sonata de violino e várias páginas para pequeno conjunto.

A música orquestral de Granados é também pouco conhecida. A suíte *Elisenda,* baseada num poema de Apelles Mestres, encerra um belo sentimento poético. A esta mesma forma orquestral ajustam-se outras obras de Granados: *Natal, Suíte Árabe* e *Suíte sobre Cantos Galegos.* No poema sinfônico *Dante,* uma ambição enganosa e a paixão pela grandiosidade levaram o artista a abandonar a sua verdadeira linha estilística. As tentativas sinfônicas de Granados limitaram-se apenas a uma 1.ª sinfonia, abandonada logo após o início da sua composição, como aconteceu com os concertos de violoncelo e de piano. Do mesmo modo, três danças de Granados tiveram de ser instrumentadas por Juan Lamote de Grignon e outras obras por Rafael Ferrer.

A única obra orquestral de Granados que alcançou popularidade foi o famoso *intermezzo* da ópera *Goyescas,* que escreveu à última hora em Nova Iorque, para preencher os espaços mortos produzidos pelas mudanças de cenários. Granados não tinha grande esperança no resultado desta composição, mas o fato é que acertou em cheio, embora a morte tenha impedido o músico de gozar o êxito desta última página da sua produção.

A abordagem da música para o teatro por Granados foi freqüente. Partindo de um drama de José Feliu y Codina intitulado *Miel de La Alcarria,* compôs uma cena popular com o mesmo título. Importantes, apesar de não ouvidas, são as obras cênicas criadas por Granados sobre textos catalães de Apelles Mestres: *Petrarca, Picarol, Follet, Gaziel Liliana.* Por ocasião de uma festa familiar, escreveu *El portalico de Belén,* segundo um texto de Gabriel Miró. Todavia, as grandes realizações da música dramática de Granados são a zarzuela *María del Carmen* e a ópera *Goyescas.*

Feliu y Codina, o autor da popular *Dolores,* escreveu também o drama intitulado *María del Carmen.* O próprio dramaturgo elaborou o libreto para a música e a estréia,

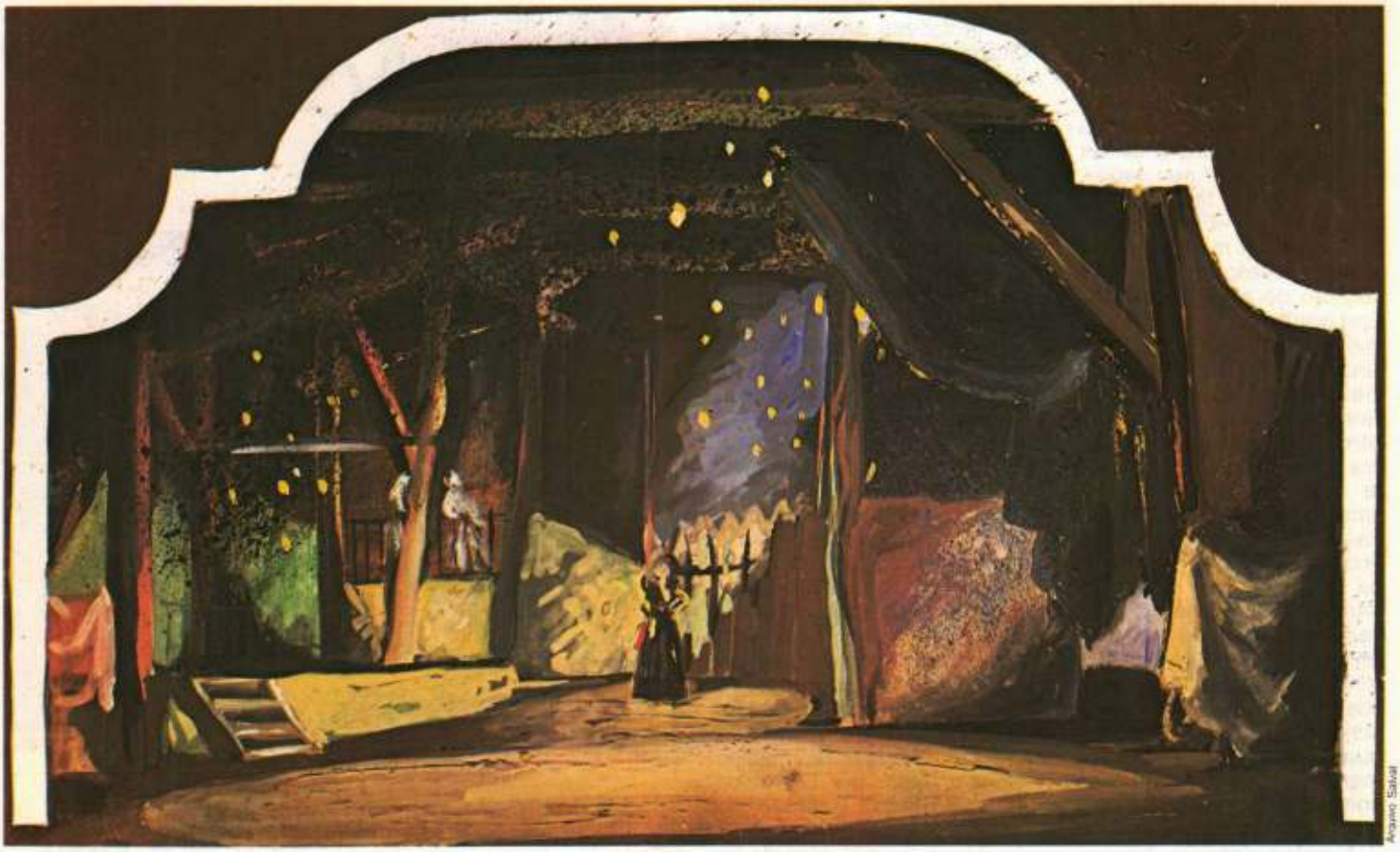
Arquivo Natália Granados de Carreras

Baseando-se num drama escrito por José Feliu y Codina, intitulado Miel de La Alcarria, *Granados compôs (em cima, capa dos* intermédios*) a cena popular homônima.*

Embaixo: página de uma partitura autógrafa para piano de Goyescas, *assinada no canto superior direito por Enrique Granados.*

Arquivo Natália Granados de Carreras

257



Arquivo Salvat

Cenário de E. Burgos para a representação da ópera Goyescas, *de Granados, realizada no Teatro da Zarzuela, de Madrid, em 1966.*

apoiada por Ruperto Chapí, teve lugar no Teatro Circo de Price, de Madrid, em 12 de novembro de 1898. O êxito estrondoso da obra determinou que Granados fosse agraciado com a cruz de Carlos III. A ação de *María del Carmen* desenrola-se numa aldeia da horta de Múrcia; o seu argumento conta uma história de amor e renúncia. Granados deu à sua música um alto sentido sinfônico e utilizou motivos folclóricos murcianos com grande equilíbrio e verdadeira força dramática.

A ópera *Goyescas* teve origem nas peças de piano homônimas compostas por Granados. Fernando Periquet, autor da letra das *Tonadillas,* escreveu o libreto a partir de uma idéia do próprio compositor. A ópera tem três quadros. O primeiro, inspirado na tapeçaria *El pelele,* de Goya, apresenta o toureiro Paquiro, a sua noiva Pepa, a fidalga Rosário e o capitão Fernando. Na segunda, cuja ação se desenrola em torno da dança da candeia, surgem os amores e os ciúmes entre as quatro personagens e o quadro termina com um desafio. A ação do terceiro, que tem como cenário o jardim de Rosário, dá origem ao famoso número de *«La maja y el ruiseñor»* e, depois, à morte fatal de Fernando.

Ante a impossibilidade de estrear *Goyescas* em Espanha, e com os teatros de Paris paralisados por causa da guerra, a obra teve de ser estreada no Metropolitan Opera House, em 28 de janeiro de 1916, com um êxito estrondoso. Granados, que tinha sentido constantemente a chamada do teatro, encontrou o seu caminho nestas cenas, em que mais importante é captar o ambiente do que o próprio argumento. O compositor espanhol chegou, com *Goyescas,* ao ponto mais alto da sua obra.

À produção de Granados nos diferentes campos musicais há que acrescentar a sua revisão de vinte e seis sonatas inéditas de Scarlatti, algumas instrumentações de obras alheias, a conclusão de *Azulejos,* de Albéniz, e uma nova instrumentação do concerto em fá menor, de Chopin.

Catálogo de obras

Música de teatro
María del Carmen, zarzuela (J. Feliu y Codina, 1898) ● *Petrarca,* zarzuela (A. Mestres, 1901) ● *Picarol,* zarzuela (A. Mestres, 1901) ● *Follet,* zarzuela (A. Mestres, 1903) ● *Gaziel,* poema (A. Mestres, 1906) ● *Liliana,* poema (A. Mestres, 1911) ● *Goyescas,* ópera (F. Periquet, 1916) ● *Miel de La Alcarria,* cena popular (J. Felliu y Codina) ● *Ovillejos,* peça dramática ● *El portalico de Belén* (G. Miró).

Música de piano
12 danças espanholas (1892-1900) ● *Goyescas* (1911): 1.º caderno: *«Los requiebros», «La tirana del Trípili», «El coloquio de la reja», «El fandango del candil»;* 2.º caderno: *«El amor y la muerte», «Serenata del espectro»* ● *A la pradera* ● *Allegro de concerto* ● *Aparición* ● *Barcarola* ● *Bocetos* ● *Capricho español* ● *Carezza* ● *Cartas de amor* ● *Cuentos de la juventud* ● *Escenas infantiles* ● *Danzas características* ● *Danza lenta* ● 2 gavotas ● 2 improvisos ● 3 cenas poéticas (livro de horas) ● 3 cenas poéticas, 2.ª série ● 6 cenas românticas ● Estudo ● 6 estudos expressivos ● *Clotilde,* mazurca ● *Moresque orientale* ● *Paisagem* ● *Rapsódia Aragonesa* ● 6 peças sobre cantos populares espanhóis ● *Os Soldados de Papel* ● 7 valsas poéticas.

Música para orquestra
Divina Comédia, poema sinfônico (Dante, 1908) ● *Elisenda,* suíte para piano e orquestra de câmara (A. Mestres, 1910) ● *Natal,* suíte ● *Suíte Árabe* ● Suíte sobre cantos galegos ● *Goyescas,* intermédio (1916) ● *Cenas Poéticas* (1926).

Música coral
L'herba de l'amor, coro, 3 vozes e órgão.

Canções
Colección de canciones amatorias ● *Canto gitano* ● *Colección de tonadillas en estilo antiguo* (F. Periquet): *«La maja de Goya», «El majo discreto», «El tralalá y el punteado», «El majo tímido», «La maja dolorosa», «El mirar de la maja», «Amor y odio», «Callejeo», «Las currutacas modestas», «El majo olvidado».*

Música de câmara
Quinteto de piano, em sol menor (1898) ● Dança galega, violoncelo e piano ● Romança, violeta e piano ● Sonata de violino e piano ● 3 prelúdios para violino e piano ● Trio ● Quarteto ● Sonata de violino.

Diversos
Revisão de 26 sonatas inéditas de Scarlatti ● Conclusão de *Azulejos,* de Albéniz ● Nova instrumentação do concerto de piano, em fá menor, de Chopin.

Perfil biográfico

Capítulo 33

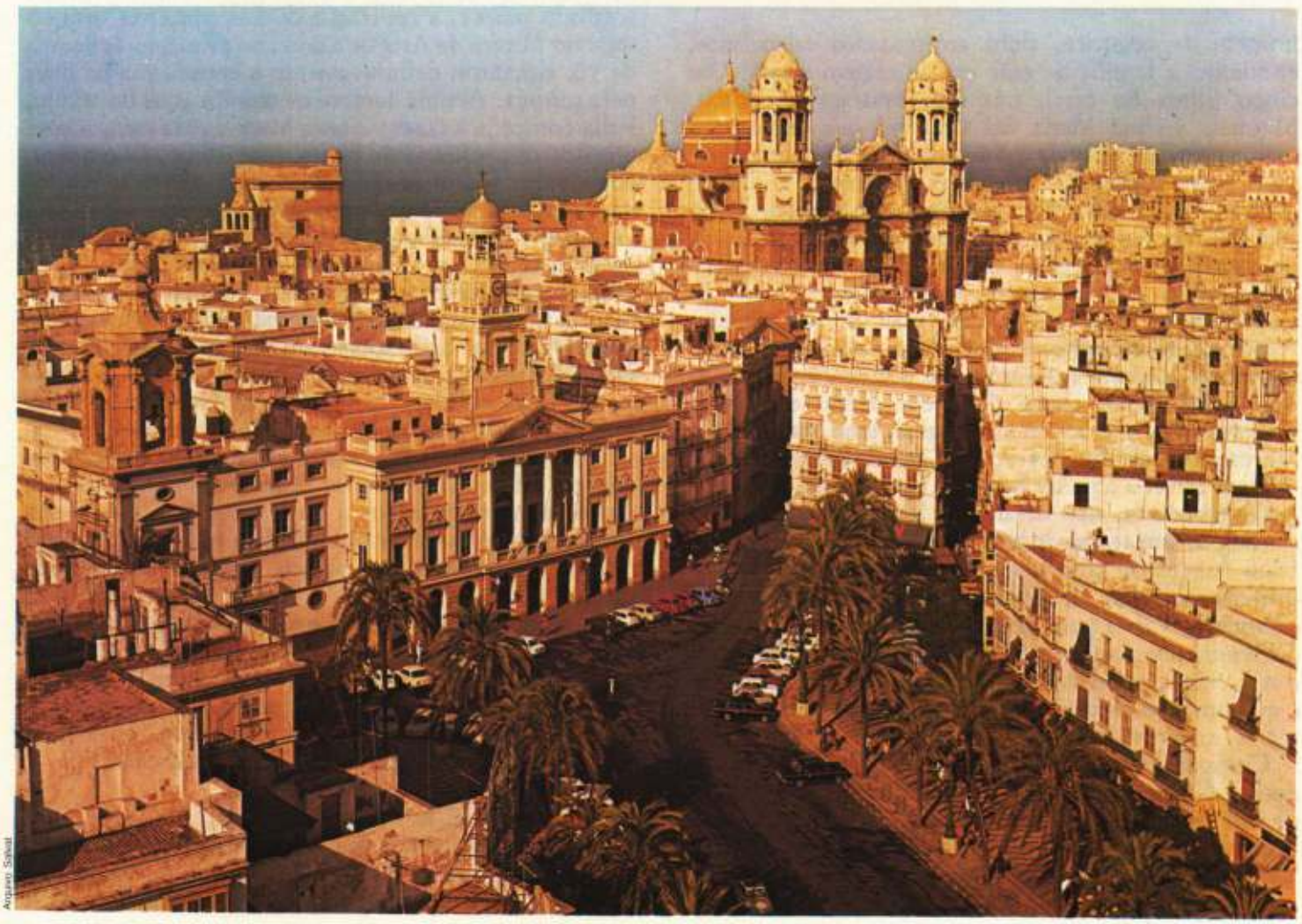
Falla, um asceta romântico

A partitura de *A Atlântida*, última e inacabada obra de Falla, tem a seguinte dedicatória: «A Cádiz, minha cidade natal, a Barcelona, Sevilha e Granada, para com as quais tenho também uma dívida de profunda gratidão.» Falla era um patriota romântico, com um arraigado sentido local. Enamorava-se das cidades do mesmo modo que outros homens se enamoram das mulheres. Certas regiões do seu país natal induziam-no a expressar uma espécie de devoção apaixonada que observamos habitualmente nos viajantes que nos falam sobre países que não são os seus: os nórdicos, por exemplo, cuja sensibilidade se vê permanentemente enriquecida pela paisagem, pela riqueza arquitetônica e artística das terras mediterrânicas. De maneira semelhante, Sevilha seduziu Falla durante uma visita realizada durante a sua infância e enamorou-se de Granada — cidade onde se fixou a meio da vida —, inclusive antes de lá ter ido. O seu amor por Barcelona foi, talvez, mais intelectual do que sensitivo. Na capital catalã, Falla encontrou um caloroso apreço e uma cooperação que nem sempre lhe havia sido dispensada em Madrid, onde viveu tempos difíceis e onde o insucesso o afligiu amargamente até muito tarde, quando foi representada a sua primeira ópera, *A Vida Breve*. Todas as cidades que Falla amou, incluindo Cádiz, tiveram uma grande relevância mítica no tema de *A Atlântida*, talvez para lhes render tributo pela influência que exerceram sobre sua vida.

Infância e adolescência em Cádiz

Manuel María de los Dolores de Falla y Matheu sentiu por Cádiz, cidade onde nasceu em 23 de novembro de 1876, um profundo e duradouro afeto inspirado pela recordação de uma infância feliz passada num lindo lugar. E, no entanto, Falla vinha de uma família que não era gaditana, nem sequer andaluza. O pai, um próspero

Falla, que foi batizado como Manuel María de los Dolores, nasceu em Cádiz, no ano de 1876. Nesta cidade (embaixo, vista parcial), pela qual sentiu verdadeiro afeto e à qual prestou homenagem em A Atlântida, *Falla teve contato, desde a infância, com a música culta e com o folclore andaluz.*



Arquivo Salvat

Falla com a ama de leite La Morilla, quando tinha 1 ano de idade. Dela ouviria os primeiros cantos andaluzes, que ficariam profundamente gravados no seu espírito e acerca dos quais falaria no primeiro Festival de Cante Jondo, celebrado, em Granada, em junho de 1922, em que participou, entre outros artistas, Federico García Lorca. Data desta época a sincera amizade que uniu dois homens tão diferentes.

homem de negócios, tinha antepassados valencianos, enquanto a família da mãe era de origem catalã. Dos cinco filhos do casal, três ultrapassaram a infância: Manuel, a irmã María del Carmen, que dedicaria a maior parte da sua vida a cuidar de Manuel, e um irmão mais novo, Germán, que seria arquiteto. Todos os irmãos foram educados por professores particulares. Manuel recebeu as primeiras lições de música da mãe e de alguns professores da cidade. Era uma criança impressionável e com talento, cujos dotes artísticos se poderiam ter desenvolvido em mais de um sentido. Ainda muito pequeno, inventou uma cidade imaginária, projetada com um extraordinário pormenor, que tinha um jornal e um teatro de ópera, tendo chegado a escrever para o tal jornal e a imaginar uma obra para ser representada na dita ópera. Com grande bom senso, um médico refreou aquelas fantasias, mas, dando provas de igual sabedoria, não desanimou a paixão que Manuel sentia por um teatro de bonecos de fabrico caseiro, que fazia funcionar com a ajuda dos irmãos, teatro que preferia a outro de brincar que os pais lhe haviam oferecido. Vale a pena acrescentar, com vista a explicar determinados pontos que marcariam a carreira de Falla, que a cidade saída da sua imaginação se chamava Colón e que uma das obras inventadas para o teatro de bonifrates se inspirava no *D. Quixote*.

Comparada com as sofisticadas cidades européias da época, Cádiz era uma povoação provinciana mas dotada de um caráter que poderia tornar-se extremamente estimulante para uma criança com as inquietações de Falla. Tanto assim era que o pequeno pôde assistir a uma das representações anuais da obra de Haydn *As Sete Últimas Palavras de Nosso Senhor na Cruz*, que era a mais alta manifestação de música culta que a cidade proporcionava periodicamente. Também assistiu a alguns espetáculos de ópera. Por outro lado, havia em Cádiz apreciadores de música com conhecimentos suficientes para guiarem os seus primeiros passos: Salvador Viniegra, violoncelista, admirador de Wagner e amigo de Saint-Saëns, e Manuel Quirell, que tinha uma loja de instrumentos e artigos musicais. Além do repertório doméstico com o qual Falla se familiarizou desde pequeno — muita música de salão, sem dúvida, mas também coisas de mais qualidade —, teve ao seu alcance algo que outros jovens músicos teriam invejado: o rico pano de fundo da música folclórica andaluza, e não precisamente aquilo que de modo depreciativo se classifica de «espanholadas», mas sim os motivos genuínos populares expressos na sua forma mais cotidiana e natural. O próprio Falla confessou, mais tarde, que durante a infância ouvira na sua casa de Cádiz a canção popular andaluza dos lábios de uma «criada vinda da serra». Durante a adolescência, o pêndulo dos seus interesses artísticos oscilou entre a literatura e a música. Mas, segundo parece, a realização de uns concertos orquestrais no Museu de Arte de Cádiz, no princípio da década de 90, decantou definitivamente o entusiasmo de Falla pela música. Assim, durante os últimos anos do século, Falla começou a fazer visitas a Madrid para estudar com um ilustre professor de piano, José Tragó. Entretanto, em Cádiz, foram interpretadas algumas obras juvenis suas, entre as quais se devem mencionar duas peças para violoncelo dedicadas a Viniegra. A quebra do bem-estar da família fez que esta tivesse de deixar Cádiz e de se mudar para Madrid. Felizmente, Manuel pôde continuar as lições com Tragó, assistindo à aula do mestre no Conservatório, onde apenas em dois anos completou as sete cadeiras regulamentares, obtendo a máxima distinção. Tragó estudara em Paris com Georges Mathias, que, por sua vez, fora aluno de Kalkbrenner e de Chopin. Seria uma verdadeira imprudência deduzir daí que os difíceis segredos do estilo de Chopin tivessem assim sido transmitidos a Falla, mas este elo da sua aprendizagem pode ter estimulado a sua inclinação pela música do compositor polaco e a compreensão da mesma.

A residência em Madrid não significou para Falla o abandono total de Cádiz. Ali regressou algumas vezes para visitar os seus amigos e dar alguns concertos; durante anos sucessivos, continuou a fazer viagens ocasionais à sua cidade natal, à qual acabou por prestar homenagem na segunda parte de *A Atlântida*.

O «Pré-Manuel de Ante-Falla»

Os dias de opulência familiar haviam terminado e o jovem Falla teve de ganhar a vida. Era já, então, um pianista muito dotado, mas as suas possibilidades de

continuar em Espanha uma carreira de virtuose eram limitadas e, de qualquer maneira, o temperamento de Falla também não o inclinava a transformar-se num instrumentista desse gênero.

Além das peças gaditanas anteriormente mencionadas, tinha já escrito algumas composições que demonstram um pujante, embora ainda não decididamente original, manejo do estilo tipicamente «espanhol» que, nas peças citadas, ainda aparece misturado com a tradição pianística romântica. Duas das peças de piano, inéditas até agora, têm um encanto considerável: a primeira é uma *Dança (Cortejo* ou *Ronda) de Gnomos*, na qual Falla manifesta um vivo apreço por Grieg, compositor cujo emprego original da música folclórica tanta impressão causou no compositor gaditano; a segunda é uma melancólica *Canção*, que revela afinidades francesas. Gerardo Diego caracterizou esta fase da carreira do compositor definindo-a como a do «Pré-Manuel de Ante-Falla». Nela se inscreveriam estas obras primeiras, que não juvenis.

Falla tinha já 23 anos na passagem do século e teve de enfrentar a evidência de que a Espanha não dava a um jovem compositor nada de comparável à vasta e descentralizada rede de teatros de ópera, de orquestras municipais e de instituições de ensino que existiam nos países de língua alemã, nem os brilhantes atrativos de Paris ou as sólidas e efetivas oportunidades que a tradição coral protestante favorecia na Grã-Bretanha. Em Espanha, tal como na Grã-Bretanha, os estilos musicais importados, especialmente os alemães e italianos — estes últimos muito enraizados na Península Ibérica —, tendiam a sufocar a produção autóctone, de modo que os dois países mostraram a sua maior vitalidade nos gêneros menores: a ópera-cômica britânica de um Sullivan, por exemplo, ou a zarzuela espanhola de tantos e tantos autores.

O humilde, honesto e potencialmente reconhecido gênero da zarzuela tinha muitos e versáteis cultores de talento. Falla sentiu um afeto especial pelas obras de Chueca, mas as suas intenções no plano da composição não apontavam para a zarzuela. Não obstante, como se

CONSERVATORIO
DE
MÚSICA Y DECLAMACIÓN

CERTIFICACIÓN ACADÉMICA

Don Servando Calleja y González

SECRETARIO DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

Certifico: Que D. Manuel María de los Dolores Falla y Mathen natural de Cádiz, provincia de Cádiz, tiene hecho en este Conservatorio los estudios siguientes:

Asignaturas	Cursos	Calificación en los exámenes: Ordinarios	Extraordinarios	Convocatorias
Solfeo 1º año	1899 á 1900	Sobresaliente		Libre
Solfeo 2º año	id id	Sobresaliente		id
Solfeo 3º año	id id	Sobresaliente		id
Piano 1º año	id id	Sobresaliente		id
Piano 2º año	id id	Sobresaliente		id
Piano 3º año	id id	Sobresaliente		id
Piano 4º año	id id	Sobresaliente		id
Piano 5º año	id id	Sobresaliente		id
Piano 6º año	1908 á 1909	Sobresaliente		
Piano 7º año	id id	Sobresaliente		Libre Unanimidad

Verificó los ejercicios de examen del Premio Ortiz Cuesta organizado por el Conservatorio entre el curso de 1908 á 1909 siendo adjudicado por el Tribunal por unanimidad el referido premio consistente en un piano de la expresada casa Ortiz y Cuesta valorado en la cantidad mencionada en el número 18.382.

En el concurso abierto por el Conservatorio en el curso de 1908 á 1909 considerado en primer grado como la mejor obra escrita para Piano para los concursos á los premios fin de la enseñanza oficial en un Allegro de concierto de proporciones clásicas se presentó una sola composición que en virtud de haber sido calificada por el Tribunal, entre otras dignas de mención, la que fué por la terminación del plazo del mencionado concurso recibida se encuentra el autógrafo D. Manuel María de Falla.

Y para que conste donde convenga al interesado y á su instancia, libro la presente de orden y con el V.º B.º del Ilmo. Sr. Comisario Regio de este Conservatorio y con el sello del mismo en Madrid á seis de Abril de mil novecientos diez.

V.º B.º
El Comisario Regio,

El Secretario,

Arquivo M.ª Isabel de Falla

Em cima: certificado, emitido em 1910, dos estudos de música efetuados por Manuel de Falla no Conservatório de Madrid entre 1897 e 1899. Nele constam, além das excelentes classificações que obteve nos exames, os prêmios que ganhou nos concursos organizados pelo mesmo estabelecimento em anos posteriores.

Embora Falla não fosse um menino-prodígio, manifestou desde muito pequeno uma imaginação exaltada e dons artísticos pouco comuns. Foi esta faceta da sua personalidade que, sem dúvida, o levou a criar uma cidade imaginária que tinha, entre outras coisas, um jornal (embaixo) e um teatro de ópera.

Arquivo M.ª Isabel de Falla

a isso o impulsionasse o sentido do dever, escreveu cinco, duas delas em colaboração com Amadeo Vives, que era já um autor de considerável experiência no gênero. Das cinco, só o sainete em um ato *Os Amores da Inês* chegou a ser representado (Teatro Cômico, Madrid, 1902) e somente por outras delas, *A Casa de Tócame Roque*, Falla demonstrou certo apreço. Posteriormente, utilizaria um tema desta peça na música de *O Tricórnio* e falou até em escrever de novo, e de cor — coisa que nunca fez —, a abertura perdida desta zarzuela, abertura que o crítico francês Roland-Manuel recordava como «francamente deliciosa».

Felizmente, durante os anos da estada de Falla em Madrid, ocorreram coisas de mais importância para ele do que a sua falta de êxito no gênero da zarzuela. Talvez a mais notável fosse a revelação, através de um extrato da ópera *Os Pireneus*, publicada na *Revista Musical Catalã*, de Barcelona, da música de Felipe Pedrell (1841-1922), importante compositor catalão, recopilador de

Museu de Arte Moderna, Barcelona/Arquivo Salvat

O declínio econômico da família Falla obrigou esta a mudar-se para Madrid (embaixo, Madrid Vista do Manzanares, *de A. de Beruete). Nesta cidade, Falla matriculou-se no Conservatório, onde, graças a uma autorização especial, pôde terminar em dois anos as sete cadeiras regulamentares de piano.*

Saimer

À esquerda: retrato de mestre Felipe Pedrell, eminente musicólogo que exerceu uma influência decisiva sobre a estética e a técnica de composição de Falla. Com ele, Falla não só adquiriu um maior conhecimento da música polifônica e popular espanhola, mas entrou também em contato com os mais recentes movimentos musicais da Europa.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE S. FERNANDO.

Arquivo Mª Isabel de Falla

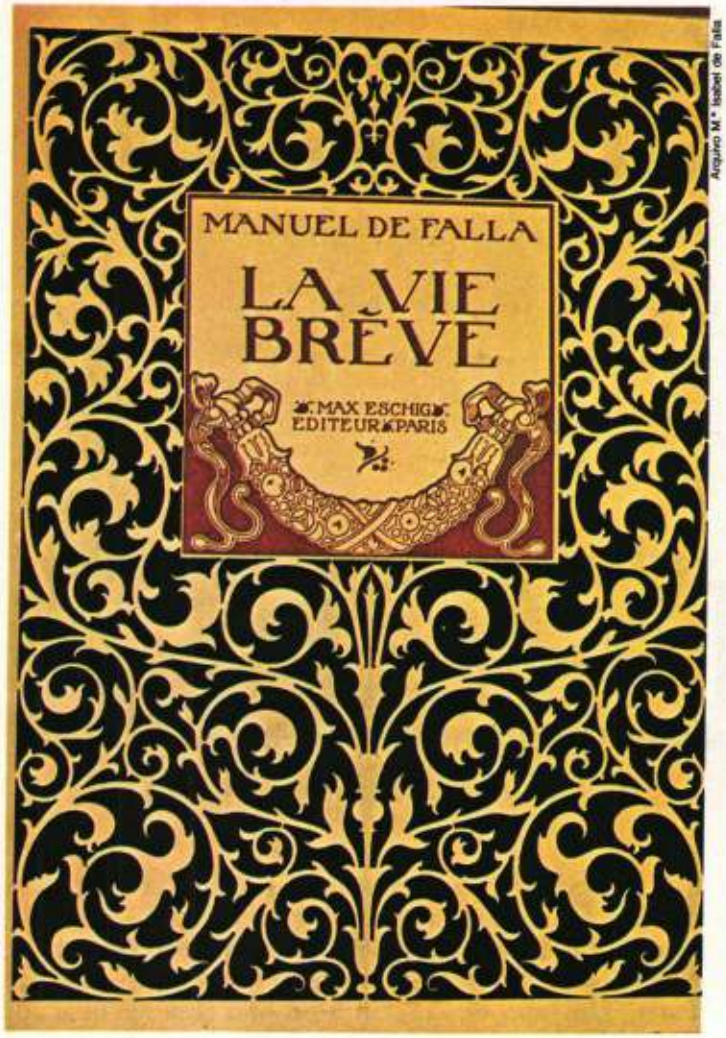
Em 1904, na esperança de realizar — graças à ajuda econômica que os direitos de autor representariam — o seu sonho de se mudar para Paris, Falla apresentou-se ao concurso de ópera organizado pela Real Academia de Belas-Artes de S. Fernando, de Madrid. À direita: reprodução do diploma entregue a Falla depois de ganhar o mencionado concurso.

canções populares, investigador e editor, que trabalhou como professor em Madrid durante dez anos, a partir de 1894. Falla foi à procura do mestre, que era uma pessoa insociável e pouco acolhedora, embora finalmente suavizasse a sua atitude perante a sinceridade e a determinação de Falla. Passariam ainda dois anos até que, por razões de saúde, Pedrell tivesse de regressar a Barcelona, em 1904, anos que foram suficientes para que, com o entusiasmo da sua influência, Falla tomasse o caminho correto como compositor. O magistério de Pedrell revelou-lhe a abundância da música popular espanhola, grande parte dela muito diferente daquilo que se lhe tornara familiar na infância; transmitiu-lhe o conhecimento da música polifônica dos grandes séculos espanhóis e pô-lo em contato com os recentes movimentos musicais europeus, particularmente os da Rússia e França. Pedrell era não só um grande professor mas também o professor mais adequado para Falla, um monumento de erudição e, ao mesmo tempo, um homem sensato e prático que não menoscabou o modesto trabalho de que Falla se ocupava — o próprio Pedrell escrevera zarzuelas no seu tempo. Por sua vez, Falla tinha o rigor intelectual e a inteligência musical idôneos para aproveitar por inteiro os ensinamentos de Pedrell. Foi ele quem exerceu maior influência sobre Falla, sem contar com Debussy nem com outros brilhantes compositores que conheceria em Paris daí a alguns anos. Além disso, Falla ter-se-ia encontrado menos preparado para tirar proveito da sua experiência parisiense sem os estímulos intelectuais de Pedrell.

Rumo a uma terra prometida

Durante os anos da sua estada em Madrid, Paris transformara-se para Falla na Terra Prometida, do mesmo modo que, mais tarde, Berlim funcionaria como ímã irresistível para os jovens músicos do Leste, procedentes dos países situados do outro lado do Reno. Pondo de lado o problema de ganhar a vida, Falla necessitava de ver realizado o seu sonho de viajar até Paris. Um raio de esperança brilhou para ele quando, em 1904, foram anunciados dois concursos: a Real Academia de Belas-Artes de S. Fernando organizava um para premiar diversos tipos de composição musical, incluindo óperas em um ato e obras sinfônicas, e, ao mesmo tempo, os fabricantes madrilenos de pianos Ortiz y Cussó patrocinavam outro para pianistas, oferecendo um dos seus instrumentos como prêmio. Vendo no primeiro uma possível via para se aproximar de Paris, Falla decidiu apresentar uma ópera à Academia de S. Fernando. Tragó persuadiu-o a apresentar-se também ao concurso de piano. Apesar de este último se ir realizar no dia seguinte ao da data limite para a entrega das partituras das óperas, Falla, corajosamente, inscreveu o seu nome nos dois.

Como texto da sua ópera, Falla escolheu *A Vida Breve*, escrito por Carlos Fernández Shaw, um amigo da família, que o compositor conhecera em Cádiz, e autor experiente de libretos para zarzuela. Falla iniciara já a composição da obra antes de o concurso ter sido anunciado, mas só a terminou poucos momentos antes de acabar o prazo para a apresentação dos originais. A tensão que isto lhe produziu ajudou-o, talvez, a ganhar o concurso de piano no dia seguinte. Até à época em que fixou residência em Granada, quando já atingira a meia idade, Falla foi capaz de levar a cabo proezas semelhantes, apoiadas por descargas esgotantes de energia nervosa. O decorrer dos anos diminuiu progressivamente a energia do compositor para se entregar a estes arrebatamentos de inspirada concentração e de facilidade criadora: talvez seja de admitir que foram estas pri-



Arquivo M.ª Isabel de Falla

Mary Evans Picture Library

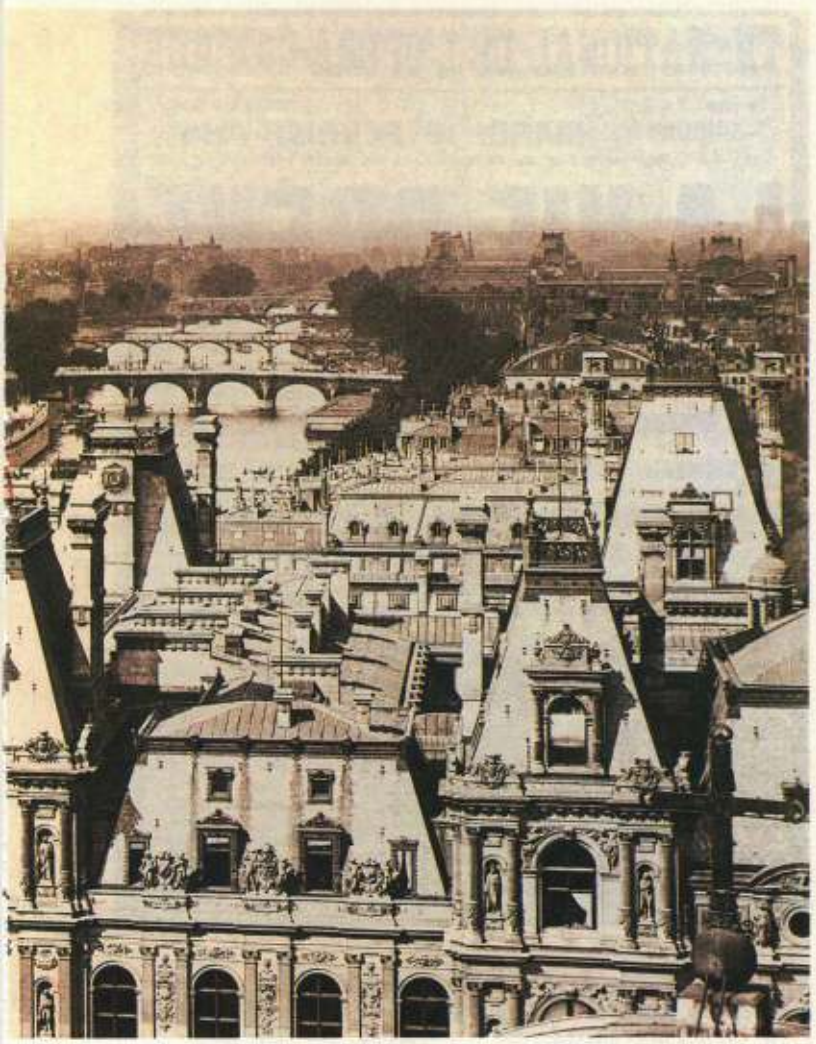
Em cima, capa de A Vida Breve, *ópera com libreto de Carlos Fernández Shaw, que marca não só o princípio da grande evolução que conheceria o compositor gaditano mas também o momento em que surge uma ópera espanhola própria do seu tempo.*

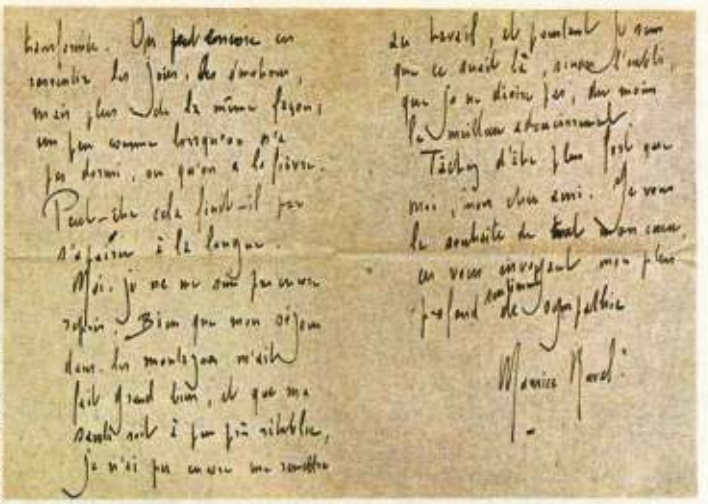
meiras proezas que contribuíram para o declínio prematuro da sua saúde, dada a sua débil constituição física.

O esforço e o entusiasmo que pusera na sua ópera viram-se recompensados quando *A Vida Breve* foi declarada vencedora. O regulamento do concurso incluía uma cláusula que parecia garantir a representação em Madrid da ópera premiada. Mas tratava-se mais de uma piedosa esperança do que de uma certeza. Para que a estréia se realizasse, a Academia de S. Fernando tinha de contar com a cooperação do Teatro Real, alugado naquele momento a um empresário pouco disposto a correr riscos com obras novas de autores desconhecidos. E aquilo que parecia uma promessa transformou-se em desencanto. Falla, que contava com os direitos da obra como ajuda econômica para se mudar para Paris, sentiu-se mortificado e frustrado. Por fim, arranjou trabalho como pianista numa companhia de mimos, que gozava de uma certa popularidade devido à representação da pantomima de Worsmer *L'enfant prodigue* («O Filho Pródigo»); a companhia iria fazer uma digressão por França, Bélgica e Suíça e algumas cidades da Alemanha. Falla encontrou-se finalmente em Paris, onde, durante algum tempo, residiu no mesmo hotel que albergava Joaquín Turina.

Como se se tratasse de um prometedor augúrio, a chegada de Falla à capital francesa em 1907 coincidiu com uma série de circunstâncias artísticas invulgares: Albéniz, que residia lá, avançara muito na sua suíte *Ibéria;* Debussy estava a escrever a sua *Ibéria,* segundo quadro do tríptico *Imagens,* para orquestra; e Ravel dedicava-se não só à composição da ópera *L'heure espagnole* («A Hora Espanhola»), mas também à da *Rapsódia Espanhola,* para orquestra.

De Madrid, Falla tinha mantido uma breve correspondência com Debussy, que estava ausente quando ele chegou, de modo que o primeiro músico parisiense eminente que conheceu foi Paul Dukas. A sorte favorecia-o. Os paradoxos e os sarcasmos de Debussy talvez tivessem desconcertado o tímido visitante; pelo contrário, Dukas era afável, sábio e compreensivo. O cartão de visita musical de Falla era a partitura de *A Vida Breve;* Dukas ficou tão impressionado com a obra que afirmou que merecia ser representada na Opéra Comique. Com o tempo, Falla chegou também a conhecer Debussy e Ravel. O modesto livrinho de direções que Falla utilizava durante aqueles anos ainda existe; é uma experiência emocionante folheá-lo e ver anotados os nomes de tantos compositores e intérpretes, hoje famosos. Entre os compatriotas que Falla encontrou em Paris mencionemos Turina e também Albéniz, que Falla





Arquivo Mª Isabel de Falla

Em 1907, depois de procurar em vão encontrar um empresário interessado em levar à cena A Vida Breve, *Falla decidiu, por fim, mudar-se para Paris (à esquerda, vista sobre o Sena), cidade onde viveria, salvo durante viagens esporádicas a outras capitais européias, até ao começo da Primeira Guerra Mundial. Apesar das numerosas dificuldades econômicas que teve de enfrentar para sobreviver, Falla guardou, durante toda a sua vida, uma grata recordação da sua estada na capital francesa.*

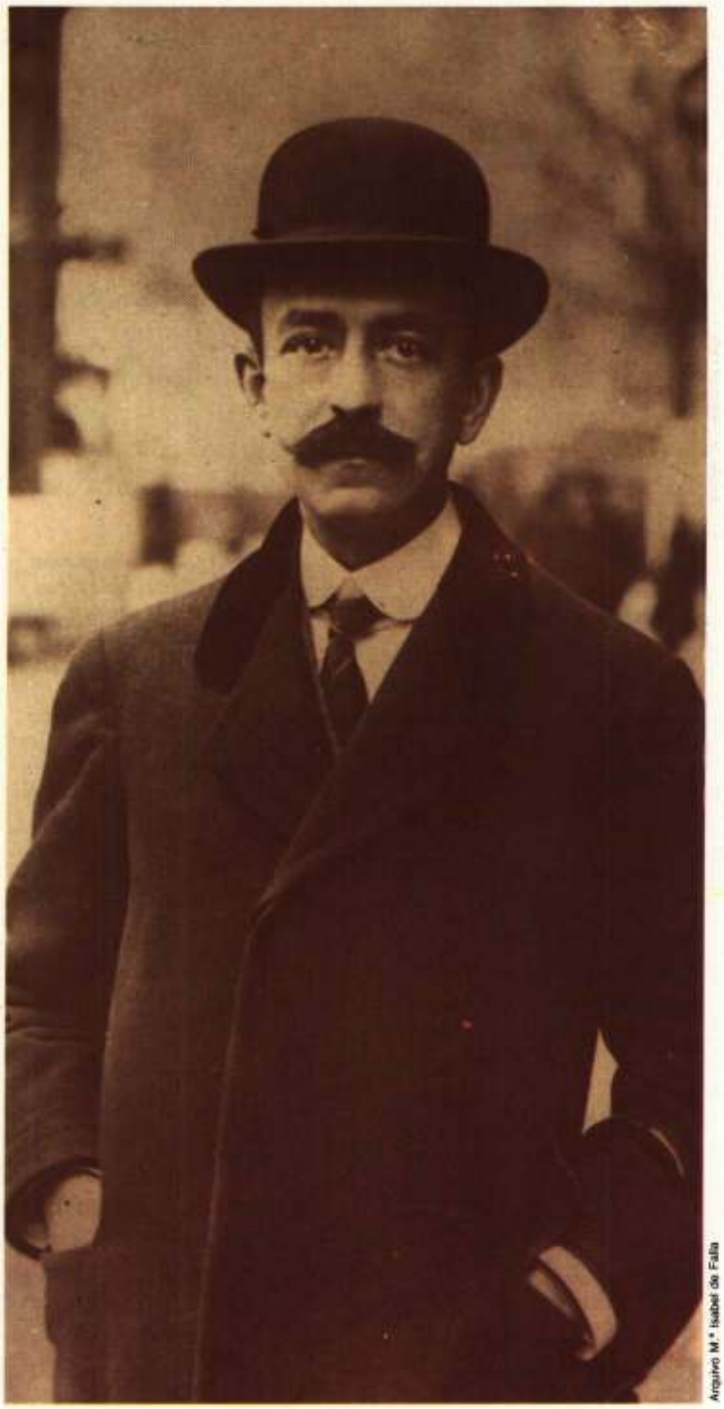
Ao terminar a sua digressão por várias cidades européias como pianista de uma companhia de bailado, Falla decidiu instalar-se em Paris. Nesta cidade, onde, nos princípios do século, reinava uma intensa vida musical feita à sua medida, Falla conheceu o excepcional pianista Ricardo Viñes, os compositores Albéniz, Turina, Debussy, Dukas e d'Indy, para citar apenas os mais importantes, e estabeleceu uma sincera e duradoura amizade com Ravel. Em cima: carta autógrafa de Ravel dirigida a Manuel de Falla.

conheceu na capital francesa. Devido ao fato de Albéniz, mais velho do que ele, ter morrido prematuramente nesse mesmo ano de 1907, a amizade entre os dois foi, infelizmente, de curta duração. Figura também no livrinho de endereços de Falla o nome do pianista Ricardo Viñes, brilhante, e, ao mesmo tempo, modesto, paladino da música contemporânea e intérprete da confiança de Debussy e Ravel. Entre Falla e Ravel estabeleceu-se uma corrente de simpatia: ambos eram de constituição débil e hábitos minuciosos, e as suas relações nunca foram perturbadas pelas divergências de opinião, especialmente em matéria de religião. Particularmente importante foi a influência de Dukas sobre Falla, ao dissuadi-lo de seguir os passos de Turina, que estudava com d'Indy na Schola Cantorum, oferecendo-se ele próprio, Dukas, para o orientar nos estudos de orquestração.

«Le petit espagnol tout noir»

É claro que os principais músicos parisienses que Falla conheceu souberam apreciar as qualidades do *petit espagnol tout noir*, como Dukas o descreveu a Debussy. Com um tato admirável, abstiveram-se de esmagar a sua personalidade e o «espanholinho todo de preto» pôde manter a sua independência artística naquele paraíso intoxicante que era Paris, um paraíso no qual encontrou — é preciso dizê-lo — mais alimento espiritual do que físico, uma vez que Falla levou uma existência frugal, à base de lições, acompanhamentos e traduções. Teve, inclusive, dificuldades em encontrar hotéis baratos que tolerassem os seus exercícios de piano, a tal ponto que Debussy se queixou, dizendo que Falla mudava de direção tão freqüentemente como Beethoven. A frugalidade e a dureza do trabalho tiveram os seus efeitos negativos. Um dos biógrafos de Falla, Luís Campodónico, alude a uma grave doença que, em 1912, o reteve durante algum tempo no hospital, a qual, acrescenta, por Falla a ter tomado como um castigo de Deus, não fez mais do que acentuar o rigor da sua austeridade. Apesar disso, na introdução ao pequeno volume que contém os escritos em prosa de Falla, Federico Sopeña referiu, talvez com ironia, que aquela estada em Paris «quase tornou feliz Manuel de Falla».

No que respeita à sua própria música, as primícias do seu período parisiense foram as *Pièces espagnoles* («Quatro Composições Espanholas») (1902-1908) para piano, quase terminadas pouco antes da sua partida para Paris e nas quais se nota um notável avanço relativamente a outras peças de piano anteriores. São dedicadas a Albéniz, mas, dado que em 1906 (ano em que realizou a maior parte do trabalho das *Quatro Composições*), só aparecera o primeiro livro da suíte *Ibéria*, pouca pode ter sido a influência que exerceu sobre ele o estilo maduro de Albéniz. E, não obstante a linguagem apresentar expressões comuns, a escrita de Falla caracteriza-se já pela concisão que está claramente delineada, pelo que chama a atenção tanta sobriedade comparada com a



Arquivo Mª Isabel de Falla

TH. NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

Bureaux à 7 h. 1/2 — Rideau à 8 heures

AUJOURD'HUI MARDI 10 FÉVRIER 1914

8me Représentation de l'Abonnement du Mardi (Série A)

LA VIE BRÈVE

Drame lyrique en 2 actes et 3 tableaux, de M. CARLOS FERNANDEZ-SHAW
Adaptation française de M. PAUL MILLIET — Musique de M. MANUEL DE FALLA

Mme MARGUERITE CARRÉ
Salud

M. FRANCELL — Paco
Mlle BROHLY — La Grand'Mère
M. VIEUILLE — L'Oncle Sarvaor

M. VIGNEAU — Le Chanteur
Mlle SYRIL — Carmela
M. VAURS — Manuel
M. DONVAL — Une Voix dans la Forge

Mme BILLA-AZEMA — Une Vendeuse
Mme CARRIÈRE — Une Vendeuse
Mme GAMIA — Une Vendeuse
Mme JOUTEL — Une Vendeuse

DANSES réglées par Mme MARIQUITA
Dansées par Mme MALAGUENITAS
M. Rafaël PAGAN et le Corps de Ballet de l'Opéra-Comique
Costumes de M. MELTZER. — Décors de M. BAILLY

On commencera par

FRANCESCA DA RIMINI

Drame en 3 tableaux, de M. FRANCOIS-MARION CRAWFORD
Adaptation française de MARCEL SCHWOB — Musique de M. FRANCO LEONI

Mlle LUBIN, Francesca
M. FRANCELL, Paolo
M. BOULOGNE, Giovanni
M. DE CREUS — Le Jardinier
Mme BILLA-AZEMA — Première Femme
M. DELOGER — Un Soldat
M. DONVAL — Un vieux Serviteur
Mme MARINI, Un Page

L'Orchestre sera dirigé par M. FRANZ RUHLMANN

Arquivo Mª Isabel de Falla

À esquerda: fotografia de Falla tirada em Paris, em 1910. Os sete anos passados em Paris (1907-1914) foram decisivos na vida de Falla, sob todos os pontos de vista. Em Paris, adquiriu definitivamente a técnica orquestral, completou o estudo das obras contemporâneas e, além disso, conseguiu ver representadas as suas primeiras obras importantes. O seu nome, desconhecido para muitos, começou, desde então, a figurar entre os dos grandes mestres.

Depois de vários anos de tentativas infrutíferas, Falla recebeu, por fim, uma proposta de montagem da sua ópera A Vida Breve. *A estréia mundial, que se realizou no cassino de Nice, no 1.º de abril de 1913, alcançou tal êxito que, no seu regresso a Paris, Falla não só conseguiu de Max Eschig um contrato de edição mas também estrear a obra na Ópera Cômica (em cima: cartaz publicado por ocasião da oitava representação de* A Vida Breve, *em 1914).*

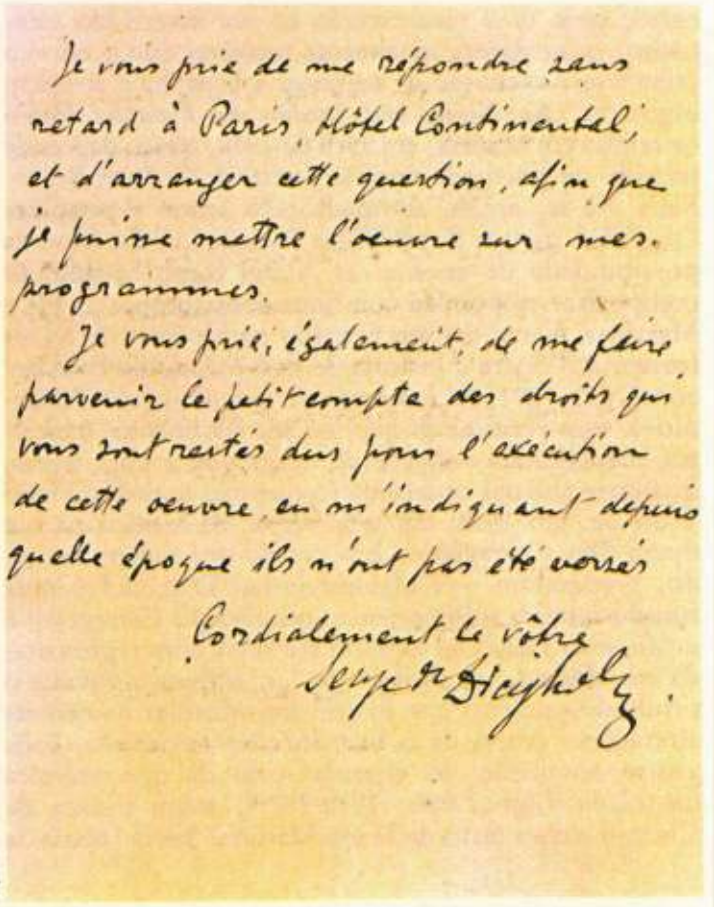
exuberância lírica de Albéniz. Viñes interpretou pela primeira vez as *Quatro Composições* na Société Nationale, em março de 1909. Mais tarde, naquele mesmo ano, e por recomendação de Dukas, Debussy e Ravel (Falla não pôde queixar-se de ser alvo de pouca atenção durante essa fase da sua carreira), foram publicadas por Durand, o que permitiu prolongar a sua estada em Paris.

Também em 1909, compôs as *Trois mélodies* («Três Melodias»), para canto e piano, sobre textos de Théophile Gautier, autor de *Le voyage en Espagne* («Viagem por Espanha»). Supõe-se que estas canções constituíram um delicado obséquio aos seus anfitriões franceses, pois dedicou-as a conhecidos seus de Paris, uma delas a madame Debussy. Trata-se, na realidade, de canções francesas. Até a seguidilha final é uma conseguida e aguda tentativa de escrever música espanhola à maneira francesa. Estas *Três Melodias* têm sido sempre injustificadamente preteridas.

O principal acontecimento dos anos de Falla em Paris foi a proposta de representação de *A Vida Breve*, agora dividida em dois atos. Os seus colegas parisienses recomendaram-lhe certas revisões mas, numa carta dirigida ao crítico Jean-Aubry, com data de 16 de agosto e publicada na revista londrina *The Chesterian*, em outubro daquele ano, Falla referiu que não havia a «menor modificação fundamental», que a divisão em dois atos obedecia a razões práticas para mudança de cenário, que o interlúdio e a segunda dança que formavam o 2.º ato tinham sido «desenvolvidos» e que a partitura havia sofrido certos retoques para a melhorar, uma vez que — convém lembrá-lo — tinha sido escrita à pressa. Por isso, *A Vida Breve* continua a ser essencialmente a ópera

que ganhou o concurso organizado em Madrid, em 1904, pela Real Academia de Belas-Artes.

Se se tiver em conta a época, é fácil de compreender que tanto Dukas como outros compositores se sentissem cativados pelo retrato deveras simpático da heroína Salud e pelo prodigioso colorido e pela rica imaginação da partitura; tal como não custa admitir que os diretores teatrais cedo se apercebessem das fragilidades dramáticas da peça. Poderíamos perguntar-nos igualmente se as discrepâncias entre o entusiasmo de uns e a indiferença de outros não seriam suficientes para provocar uma crise no compositor. Albert Carré, diretor da Opéra Comique, mostrou um certo interesse, mas adiou a sua decisão, já que o número de obras originais de compositores não franceses era limitado. Ricordi, de Milão, ofereceu a Falla um novo libreto para que o musicasse, proposta que ele recusou. La Monnaie, em Bruxelas, apreciou a ópera, mas não a aceitou. No entanto, em 1912, Max Eschig, de Paris, aceitou a partitura para publicação e Falla recebeu outra proposta para a levar à cena no cassino de Nice, onde, finalmente, se estreou, em abril de 1913, com grande êxito. Isto representou para Carré uma chamada de atenção (embora, apesar disso, quase tivesse perdido a nova obra em favor do mais decidido diretor do Théâtre des Champs-Elysées, Astruc). Felizmente, quando, por fim, veio a ser representada no palco da Opéra Comique, em janeiro de 1914, coroou-a de novo um grande triunfo. A notícia chegou rapidamente a Madrid e Falla viu abrirem-se-lhe as portas que até aí permaneciam fechadas. Em novembro de 1914, depois de ter rebentado a guerra que provocaria o regresso do compositor a Espanha, *A Vida Breve* foi, finalmente, levada à cena no Teatro da Zarzuela, de Madrid, suscitando um entusiasmo tal que, de certo modo, iria cicatrizar velhas feridas.


Je vous prie de me répondre sans retard à Paris, Hôtel Continental, et d'arranger cette question, afin que je puisse mettre l'œuvre sur mes programmes.

Je vous prie, également, de me faire parvenir le petit compte des droits qui vous sont restés dus pour l'exécution de cette œuvre en m'indiquant depuis quelle époque ils n'ont pas été versés

Cordialement le vôtre
Serge de Diaghilew.

Arquivo M.ª Isabel de Falla

Arquivo Salvat

Em cima: carta de Sergei Diaghilef para Falla. A relação entre os dois teve como resultado a estréia em Londres, a 22 de julho de 1918, de O Tricórnio.

À esquerda: fotografia da bailarina espanhola Pastora Imperio, para quem Falla escreveu, em 1915, o bailado O Amor Bruxo.

O regresso a Espanha

Pedrell preparara Falla para Paris; Paris preparou-o para chegar a ser o compositor maduro que se revelou na sua segunda estada em Madrid. Em Paris, ampliou grandemente os seus conhecimentos sobre a música do novo século, não só dos compositores franceses mas também dos russos, incluindo do precoce Stravinsky. Falla ouviu ali orquestras, cantores e instrumentistas de uma qualidade raramente encontrada durante o seu primeiro período de Madrid. As experiências vividas na capital francesa agudizaram a sua habilidade para expressar quer a nostalgia do seu país quer, quando chegou a altura, a alegria de voltar à vista, aos sons e aos cheiros do seu torrão natal. Falla trouxe de Paris, terminadas mas ainda por estrear, as *Sete Canções Populares Espanholas* e os rascunhos daquilo que viria a ser as *Noches en los jardines de España* (1911-1915).

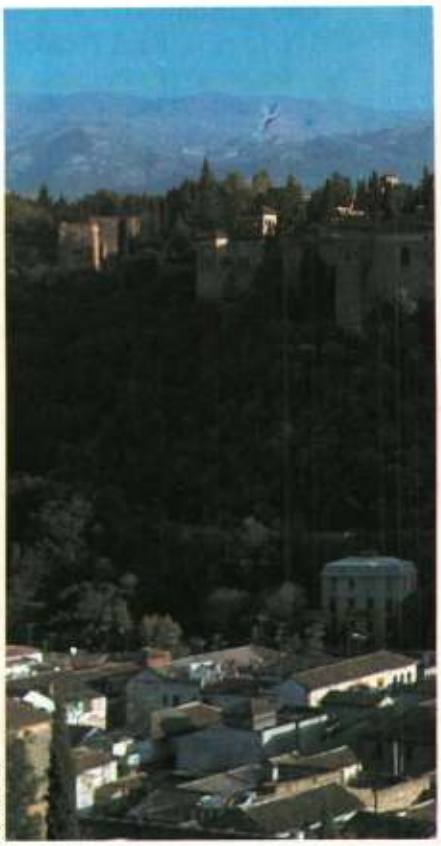
Se se tiverem em consideração os exíguos níveis de produção de Falla, estes anos foram de uma intensa atividade criadora; transformaram-no não só no principal compositor espanhol mas também numa figura de prestígio internacional. As *Sete Canções* foram interpretadas em Madrid, em janeiro de 1915. Três meses mais tarde, seguiu-se a representação de *O Amor Bruxo* no Teatro de Lara, mas não sob a forma com que hoje conhecemos a obra, mas sim como uma *«gitanería»* em duas cenas, para pequeno conjunto orquestral. A obra foi escrita para ser interpretada pela artista cigana Pastora Imperio, que pedira a Martínez Sierra, diretor do teatro, e a Falla uma «canção e danças». A mãe de Pastora, Rosario la Mejorana, trouxe à obra canções tradicionais e lendas, de modo que a «canção e danças» se converteram em algo muito mais importante.

Na primeira versão, *O Amor Bruxo* não agradou em Madrid, mas o contrário sucedeu em Barcelona, onde Falla se instalou com os Martínez Sierra. Visitou Sitges e ali completou as *Noches*, identificando-se com o ambiente marítimo da casa de outro amigo, o pintor e escritor Santiago Rusiñol. Data deste período o afeto e o respeito que Falla sentiu mais tarde por Barcelona.

Em maio de 1915, atravessou uma nova crise que o obrigou a convalescer numa clínica de Córdova. Disse-se que Falla se apaixonara por Pastora Imperio (a ser

certo, seria uma rara exceção ao seu inveterado ascetismo), mas parece igualmente provável que o esforço criador e a excitação de regressar a Espanha o tivessem esgotado. As *Noites nos Jardins de Espanha* foram estreadas em Madrid, em abril de 1916, pouco depois de ter sido representada a versão revista de *O Amor Bruxo*. Falla viu-se, então, abordado pelo astuto e perspicaz Diaghilef, diretor dos Bailados Russos, que lhe falou da possibilidade de encenar as *Noites* como bailado. O compositor respondeu com uma contraproposta. Ele e Martínez Sierra haviam pensado na hipótese de transformar em ópera a história de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) *El sombrero de tres picos* («O Tricórnio»), mas verificaram que, no seu testamento, o escritor manisfestara o desejo de evitar que a obra tivesse qualquer arranjo operístico (o que não impedira Hugo Wolf de, em 1895, dar uma versão da história na sua ópera *Der Corregidor*). Em vez do que tinham pensado, prepararam — e ofereceram-na a Diaghilef — uma função mímica sobre o tema, intitulada *O Corregedor e a Moleira*. Diaghilef esperou até ver a obra representada em Madrid, em abril de 1917, e, embora aprovasse o resultado, sugeriu que fossem introduzidas numerosas alterações. Antes de o bailado estar terminado, Falla viu-se envolvido no estranho caso da ópera-cômica intitulada *Fogo Fátuo* (1918-1919), sobre música de Chopin e com texto de María Martínez Sierra (María de

Embora Falla só pudesse ver materializado o seu sonho de ir viver para Granada em 1920, já havia expresso a nostalgia que sentia por esta cidade (à direita, vista parcial) na sua obra Noites nos Jardins de Espanha, *cujo primeiro andamento tem por título* «En el Generalife».



Arquivo Salvat

Noites nos Jardins de Espanha *teve sua estréia no Teatro Real de Madrid (embaixo, fachada) em 9 de abril de 1916. Atuou como solista José Cubiles e a orquestra foi dirigida por Enrique Fernández Arbós. A obra é dedicada ao pianista Ricardo Viñes.*

Arquivo Salvat

la O Lejárraga, que se crê ter sido colaboradora de algumas obras dramáticas de seu marido Gregório; porém, o crítico Enrique Franco só a considera responsável pelo libreto de *Fogo Fátuo*). Tornou-se pública a existência desta obra incompleta, que, aliás, Falla nunca retirou da sua lista de composições. Durante muito tempo, pensou-se que o compositor se tinha «baseado» em temas de Chopin, mas, quando apareceu o manuscrito entre os papéis do autor (faltava parte do segundo dos três atos), e foi examinada por peritos, concluiu-se que se tratava de uma orquestração quase inteiramente fiel da música de piano de Chopin, realizada com delicada sobriedade. O maestro Antoni Ros Marbà elaborou uma suíte orquestral com o 1.º e o 3.º atos, apresentando-a no Festival de Granada, em 1976. Nas suas memórias, a libretista María Martínez Sierra expõe uma versão sobre a origem da obra, que diverge dos relatos anteriores. Segundo ela, a iniciativa partiu de Falla, que queria orquestrar qualquer coisa de Chopin, pelo que redigiu um libreto com diálogo falado e adaptou, em seguida, as letras dos fragmentos cantados à linha vocal. O tema faz referência a um jovem compositor que se sente dilacerado entre dois amores: um bom, o outro mau. Parece que Falla, em tais assuntos tão escrupuloso como Beethoven, começou a preocupar-se com as implicações morais do tema. Fosse como fosse, decidiu pôr de lado *Fogo Fátuo*. Enquanto estava a trabalhar nesta obra, declinou um convite de Diaghilef, que lhe propunha um outro arranjo: uma partitura para um bailado com música de Pergolesi. Devido a isso, a encomenda de *Pulcinella* recaiu em Stravinsky.

O ano de 1919 está recheado de acontecimentos na vida do compositor. Em julho, a companhia de Diaghilef deu em Londres a primeira representação de *O Tricórnio*. Graças à colaboração entre Falla, o seu patrício andaluz Pablo Picasso (cenários e guarda-roupa) e o jovem bailarino russo Leonid Massine (coreografia), a peça foi aclamada como uma obra-prima da arte teatral. Mas Falla teve de abandonar Londres repentinamente, por causa da doença de sua mãe, que faleceu antes de poder chegar a Madrid. O pai morreu no mesmo ano.

A realização de um sonho

A morte dos pais deu a Falla a liberdade para abandonar Madrid e realizar o sonho de passar a viver em Granada. Com a irmã, María del Carmen, que permaneceria a seu lado como governanta e, muitas vezes, como secretária, fez uma prolongada visita à cidade, onde conheceu, entre outros novos amigos, o jovem poeta Federico García Lorca. Por esta altura, recebeu duas importantes encomendas: uma do pianista Arthur Rubinstein, de que resultou a *Fantasia Bética*, a última das suas obras de caráter manifestamente andaluz, e outra da princesa de Polignac, que lhe pediu uma ópera para o seu teatro particular de bonifrates, em Paris. Para ela, compôs *O Retábulo de Mestre Pedro* (1919-1922), obra em que transparece a evolução do regional andaluz para o nacional, do particular para o geral. Por isso, podem considerar-se as duas encomendas como representativas do final do primeiro período musical e do começo do seguinte do compositor. Apesar de tudo, é prudente não ser demasiado categórico em relação ao desenvolvimento da obra de Falla: para citar apenas um exemplo, nem todas as *Sete Canções* se baseiam em temas andaluzes.

Falla e a irmã instalaram-se, por fim, em Granada, em 1920. Após um período passado em pensões da Alhambra, encontraram uma pequena casa (uma quinta de recreio) na retirada rua de Antequeruela Alta, na parte

sul da colina, com um jardim tão sabiamente disposto em terraços que parecia maior do que era na realidade. Tanto da casa como do jardim, a vista sobre a planície da veiga continua, ainda hoje, a ser impressionante. A casa de Falla é agora um museu de recordações: por detrás dela, e num plano mais elevado, ergue-se um edifício moderno, o Centro Manuel de Falla, em perfeita harmonia com tudo o que o rodeia, e que alberga nas suas dependências uma sala de concertos, arquivos e salas de exposição e de estudo. Aquela casa transformar-se-ia no lar de Falla durante os anos de permanência em Espanha e nela escreveu a maior parte da sua melhor música.

Uma vez instalado em Granada e realizado o seu sonho, Falla deixou praticamente de escrever música com colorido andaluz. Isto não implica uma diminuição do seu interesse pelo popular, pois preocupava-se apaixonadamente com a sobrevivência do *cante jondo*, na sua forma mais pura, e, em geral, com a utilidade social da música: «Tem de se trabalhar para os outros: simplesmente, sem vãs e orgulhosas intenções. Só assim a Arte pode cumprir a sua nobre e bela missão social.» Imbuído deste espírito, Falla começou a relacionar-se com García Lorca e com outros artistas, com vista à organização, em Granada, de um Festival de Cante Jondo, em junho de 1922, e também com amigos músicos de Sevilha — como o diretor dos coros da catedral, Eduardo Torres, e o violoncelista Segismundo Romero — para a criação de uma pequena orquestra destinada a interpretar música moderna naqueles locais onde, então, era impossível ouvir esse tipo de música. Mais tarde, este conjunto transformou-se na Orquestra Bética de Câmara, que ficou sob a direção do jovem Ernesto Halffter.

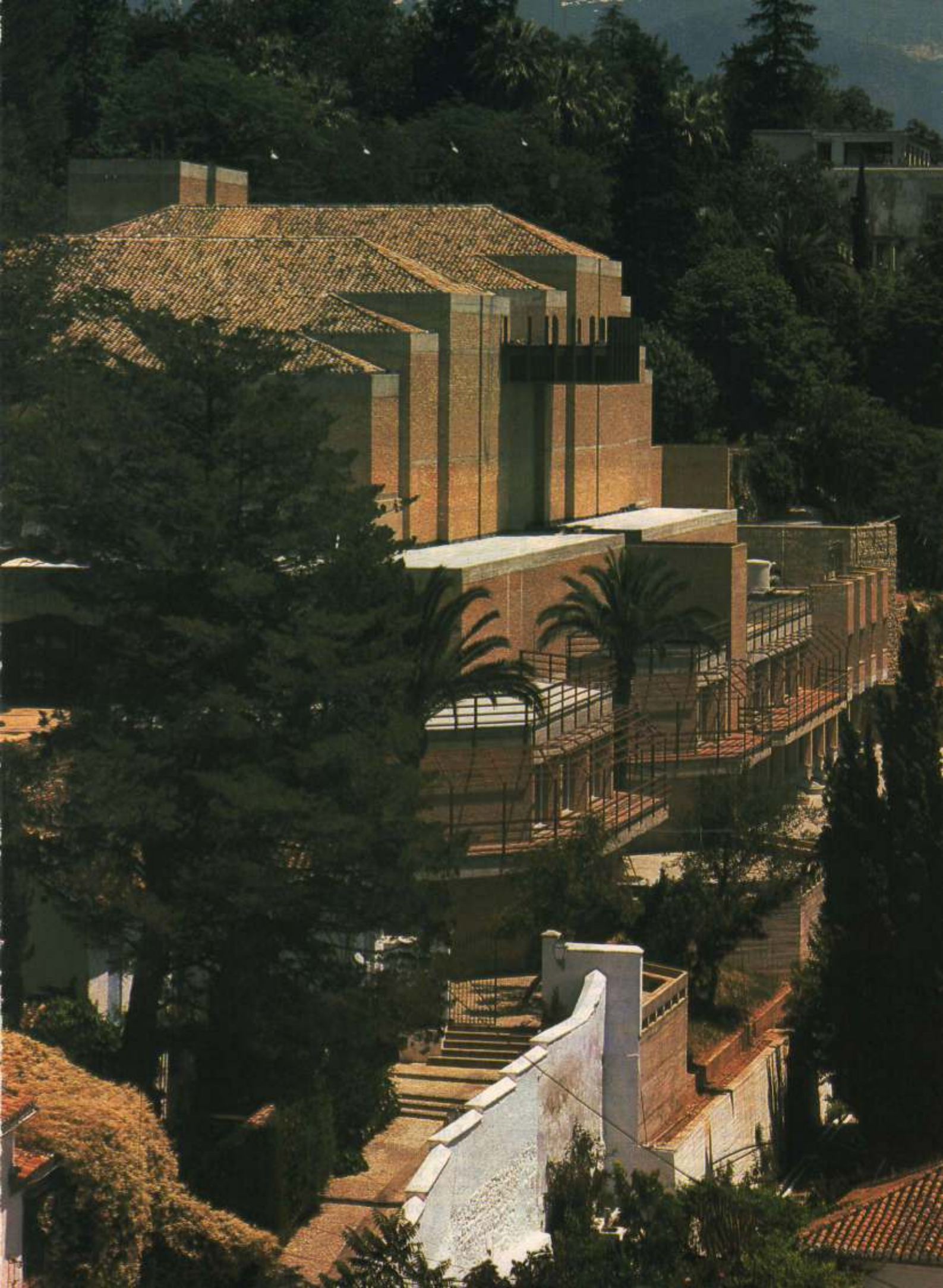
Paralelamente à preocupação de Falla pelas necessidades locais, manifestava-se o seu interesse crescente pela música do passado, que o levou a procurar inspiração no *Cancionero* de Pedrell e noutras fontes tradicionais, ante a oportunidade de preparar o acompanhamento musical das obras que García Lorca projetava para um teatro de bonecos em representação privada. Falla recebeu em Granada a visita da famosa cravista Wanda

Arquivo Salvat

Depois de passar um tempo na pensão Alhambra e, mais tarde, na pensão Carmona, onde o músico tinha uma varanda com vista para a paisagem da Serra Nevada, Antonio Barrios, dono da taberna Polinario, arranjou aos Falla uma casa na rua Antequeruela Alta, na qual se instalaram em 1921. À esquerda: pátio da casa.

Em 1962, a Câmara de Granada adquiriu o «carmen» perto da Alhambra em que Falla viveu de 1921 a 1939, para o transformar em museu. Dez anos mais tarde, em 1972, comprou os terrenos contíguos à casa-museu, para aí construir um moderno edifício que fosse, ao mesmo tempo, auditório de música e centro de estudos. O Centro Manuel de Falla foi inaugurado em 10 de junho de 1978 pela Orquestra Nacional, sob a direção de Ros Marbà. À direita: vista do Centro, obra do arquiteto José María García de Paredes.

J. Beyer/Firo Foto



Arquivo M.ª Isabel de Falla

O violoncelista granadino Segismundo Romero e Manuel de Falla impulsionaram a criação em Sevilha da Orquestra Bética, de música de câmara. À esquerda: Ernesto Halffter, discípulo de Falla, dirige um ensaio da orquestra, sob o olhar atento do mestre.

A Guerra Civil submergiu Falla no silêncio. Na página seguinte: uma cena na frente de Aragão.

Durante uma estada em Granada, Wanda Landowska visitou Falla. Embaixo, na fotografia, e da esquerda para a direita, podemos ver Francisco García Lorca, Antonio Luna, María del Carmen Falla, Federico García Lorca, Wanda Landowska, Manuel de Falla e José Segura.

Arquivo M.ª Isabel de Falla

Landowska, que o fascinou, bem como aos seus amigos, com a sua interpretação de Antonio de Cabezón numa das salas do palácio da Alhambra; para ela, Falla escreveu a parte de cravo de *O Retábulo* e do concerto.

Pelo menos durante os primeiros anos da sua permanência nela, Granada significou para Falla o estímulo e a tranqüilidade de que necessitava para trabalhar. De qualquer modo, a cidade vivia isolada do grande mundo musical e, apesar dos seus cultos amigos, tanto os da sua geração como os da mais jovem, percebe-se nas cartas que Falla escrevia então ao seu futuro biógrafo inglês, J. B. Trend, a ânsia de notícias e de convívio internacionais. Este desejo de cosmopolitismo pode explicar — além da necessidade de ganhar dinheiro interpretando ou dirigindo a sua música — a razão por que Falla, não obstante a sua falta de saúde, se ausentava freqüentemente do seu paraíso para viajar.

Numa destas viagens, empreendida em 1926, Falla concebe a idéia de escrever *A Atlântida*. Esta decisão estabeleceu uma linha divisória espiritual nos anos de Granada: depois de acabado e interpretado (1927) o concerto, a sua imersão nas águas de *A Atlântida* levará a sua produção a diminuir.

Em 1933 e 1934, realizou duas estadas num arrabalde de Palma de Maiorca, a fim de fugir à situação política que ia piorando e ao aumento do ruído em Granada (um vizinho seu tinha um gramofone e chegava até sua casa o bulício das feiras). O seu cicerone em Maiorca

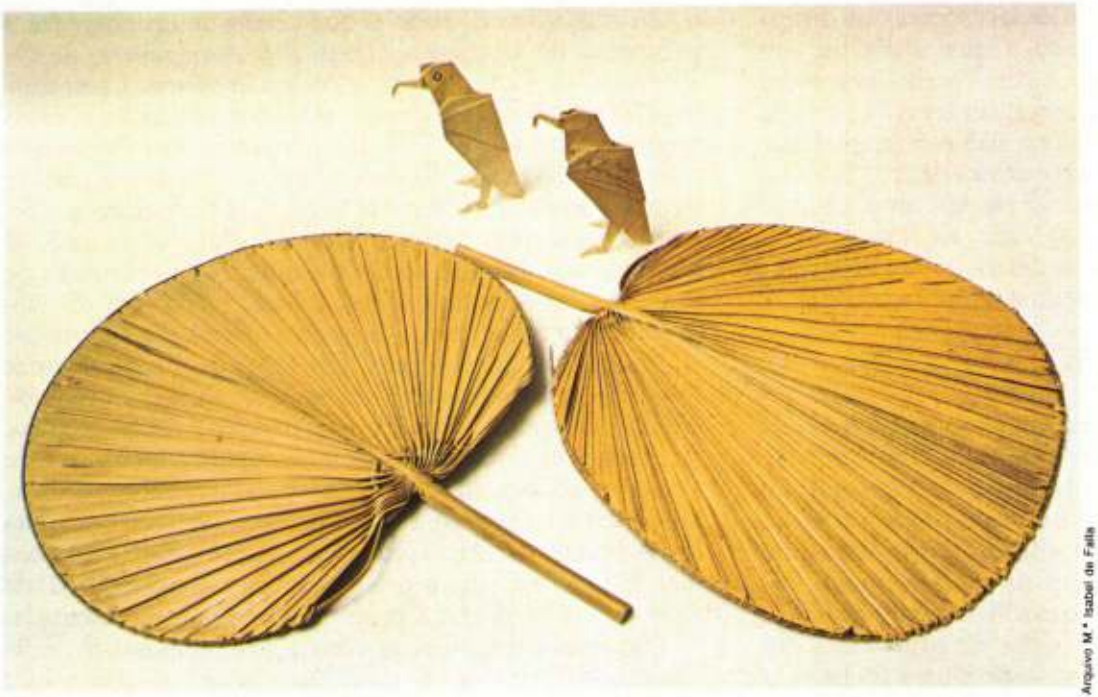
foi Juan María Thomas, músico e sacerdote, que dirigia uma sociedade coral local, para a qual Falla fez um arranjo de *L'Amfiparnaso,* de Orazio Vecchi, e escreveu a *Balada de Maiorca* (1933), transcrição coral de parte da balada n.º 2, de Chopin (desta vez, não correu qualquer risco com o texto, selecionando estrofes de *A Atlântida,* de Jacinto Verdaguer, não utilizadas na sua obra grande). O livro de Thomas, *Manuel de Falla na Ilha,* contém encantadoras e pormenorizadas descrições do compositor. Maiorca proporcionou-lhe duas temporadas de paz e sossego.

Os anos da Guerra Civil

Na Península, tanto a sua saúde como a situação política iam-se deteriorando. E sobreveio a Guerra Civil. O assassínio de García Lorca, em agosto de 1936, foi um rude golpe. A tentativa de Falla em interceder por ele, o que constituía um ato corajoso, chegou demasiado tarde. O Falla ultraconservador era, mais do que nunca, um ardente católico, mas já não um católico militante. Tinha amigos nas duas facções envolvidas na contenda e dos dois lados o cortejaram. Quando uns jovens da Falange local lhe pediram que escrevesse um «hino marcial» para o seu movimento, tudo o que conseguiram obter foi a promessa de arranjar a *Cançó dels Almogàvers,* de *Os Pireneus,* de Pedrell, para vozes em uníssono. O escritor José María Pemán escreveu a letra da melodia e, mais tarde, recordou que Falla lhe perguntou se não pensava que, num determinado verso, a palavra «baioneta» estava demasiado perto da palavra «Deus». Finalmente, a marcha acabou por não ser adotada. Por outro lado, o governo republicano convidou-o a dirigir o Instituto de Espanha, mas declinou essa honra. Nada tem de surpreendente que os anos da guerra fossem improdutivos: *A Atlântida* não avançava. Em 1938, depois de algumas melhoras, pôde acabar *Homenagens,* suíte para orquestra na qual reunia versões orquestrais de «homenagens» já existentes como a de Debussy (para viola) ou a de Dukas (para piano), e outras novas contribuições dedicadas quer ao chefe de orquestra Fernandez Arbós (uma breve fanfarra) quer ao seu velho mestre Pedrell (*Pedrelliana*). Esta última peça é uma extensa fantasia sobre temas da ópera de Pedrell *La Celestina,* ainda não representada.

Durante estes anos, as convicções religiosas de Falla eram cada vez mais firmes. Descreviam-no como «um monge de Ribera retocado por Zurbarán» e como uma

Arquivo Salvat



Arquivo M.ª Isabel de Falla

Entre os objetos que pertenceram a Falla conservam-se estas duas ventarolas, que deviam acompanhá-lo nas cálidas tardes granadinas, e dois passarinhos de papel, feitos por Unamuno. Um deles tem uma dedicatória do autor ao seu amigo Falla.

Ainda não tinha decorrido um mês sobre a sua chegada a Buenos Aires, quando Manuel de Falla dirigiu no Teatro Colón desta cidade o concerto para o qual fora convidado. Embaixo: cartaz que anuncia a sessão de 11 de novembro de 1939.

reencarnação de S. João da Cruz — que, três séculos antes, fora superior do Convento dos Mártires, situado na colina que a casa de Falla dominava: «[Ele] era um santo e doutor em música, do mesmo modo que Frei João era santo e doutor da Igreja.» A sua vida era simples, humilde e caridosa. Cumpria os seus deveres religiosos com seriedade, mas procurando evitar impô-los aos outros. Começou a achar que as suas obras teatrais eram pecaminosas e, em 1935, acrescentou ao seu testamento uma disposição que, se os contratos existentes com os editores não a tivessem tornado inoperante, viria privar a posteridade da encenação das suas óperas e bailados.

A partida para Buenos Aires

Recém-terminada a Guerra Civil, o Instituto Cultural Espanhol de Buenos Aires convidou-o a dirigir um concerto de música espanhola, para comemorar o 25.º aniversário da sua fundação. Depois de consultar os médicos, Falla aceitou ir. A 2 de outubro de 1939, ele e a irmã embarcaram em Barcelona. E, com ele, navegando sobre o lendário continente submerso, levou os esboços da sua *Atlântida*.

Buenos Aires era uma cidade acolhedora, mas muito maior e mais ruidosa do que Granada. Cada concerto constituía um êxito, se bem que a sua preparação e direção implicassem também penosas fadigas a um homem de saúde tão precária como Falla, apesar da ajuda que lhe prestou o distinto músico argentino Juan José Castro. Falla retirava-se para fora da cidade para descansar. Após algum tempo (depois de ter voltado por duas vezes a Buenos Aires para dirigir concertos radiofônicos), ele e a irmã instalaram-se em Alta Gracia, na província argentina de Córdoba, cuja paisagem lhe recordava a sua adorada Andaluzia. Ali passaria o resto dos seus dias.

Falla era uma estranha, simpática e, por vezes, enlouquecedora mistura de crenças profundamente enraizadas, superstições, paradoxos e manias. Além disso, era uma inesgotável fonte de histórias que às vezes ameaçam obscurecer a tensão interior entre aquele aspecto da sua

TEATRO COLON

TEMPORADA MCMXXXIX

SABADO 11 DE NOVIEMBRE, A LAS 21.30

(63a. Función Extraordinaria)

SEGUNDO CONCIERTO SINFONICO

bajo la dirección de

MANUEL DE FALLA

con el concurso de

JUAN JOSE CASTRO

Con motivo del XXVo. aniversario de la

INSTITUCION CULTURAL ESPAÑOLA

PROGRAMA

I

SINFONIETTA, en re mayor — ERNESTO HALFFTER

I) Pastorello (Allegro)
II) Adagio
III) Allegretto vivace
IV) Allegro giocoso

Director: JUAN JOSE CASTRO

II

COROS A CAPELLA, música polifónica española de los siglos XV y XVI

(Interpretación expresiva de Manuel de Falla)

1) "Enmendemos la mollia", para 2 coros: voces mixtas y coro infantil de tenores — MORALES
2) Madrigal a 4 voces mixtas: "Prado verde y florido" — GUERRERO
3) Dos romances: a) Qué es de ti, desconsolado — b) Yan: bueu ganadico — JUAN DEL ENCINA
Villancico: ¡Oro, sus! — ESCOBAR
4) Ave María — VICTORIA

Director: MANUEL DE FALLA

Director del Coro: RAFAEL TERRAGNOLO

III

NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA — M. DE FALLA

(Para piano y orquesta)
I) Allegretto tranquilo e misterioso (En el Generalife)
II) Allegretto giusto (Danza lejana)
III) Vivo (En los jardines de la Sierra de Córdoba)
(Los tiempos II y III se ejecutan sin interrupción)

Solista: RAFAEL GONZALEZ

Director: MANUEL DE FALLA

NOTA. — Durante la ejecución de las obras no se permitirá el acceso a la sala.
NOTA IMPORTANTE: De acuerdo con las disposiciones municipales vigentes, las señoras que asistan a la platea deberán permanecer sin sombrero durante el desarrollo del espectáculo.

Arquivo Salvat

natureza que o tornava semelhante a um monge e o outro capaz de captar com tanta garridice a alegria alternante e o desespero da música popular, que lhe permitia pintar retratos femininos tão cálidos como os de Salud, Candelas, a mulher do moleiro e Melisendra.

Os últimos anos de «um grande falador»

María Martínez Sierra alude ao anti-semitismo de Falla e, no entanto, os seus sentimentos nunca envenenaram a sua amizade com colegas de origem judaica como Dukas

Falla afirmou mais de uma vez que nada teria conseguido fazer sem a França. Paris, que lhe dispensou cordialidade e se entusiasmou com sua música, era como que o seu segundo lar. À direita: diploma da Legião de Honra, que lhe foi outorgada em 1928.

ORDRE NATIONAL DE LA LÉGION D'HONNEUR

HONNEUR PATRIE

Le Grand Chancelier de l'Ordre National de la Légion d'Honneur

Le Président de la République Française

de Falla

Chevalier de l'Ordre National de la Légion d'Honneur

Arquivo M.ª Isabel de Falla

Embaixo: retrato de Jacinto Verdaguer, por Ramón Casas. O seu poema épico A Atlântida *deslumbrou Falla, que trabalhou durante muitos anos na cantata cênica do mesmo nome, obra que permaneceria incompleta à data da morte do mestre gaditano.*

Museu de Arte Moderna, Barcelona/Arquivo Salvat

e Milhaud — que deixou, no seu livro *Notes sans musique* («Notas sem Música»), uma encantadora descrição de uma visita a Falla em Granada. Falla, o mais suscetível e cortês dos homens, era um hipocondríaco, que vivia aterrado com as correntes de ar e que se fechava nos dias mais quentes, o que provocava autêntico mal-estar aos seus hóspedes, que tinham de suportar a incomodidade de uma casa sem ventilação e em condições sufocantes. No entanto, esquecia os seus males, reais ou imaginários, bem como os remédios, assim que se sentia animado por uma conversa amistosa: continuava a ser «um grande conversador». A vida em Alta Gracia era simples, ainda que difícil, sem dúvida, para a tolerante María del Carmen, já que Falla se aferrava ao horário espanhol, com o almoço quando a tarde já ia avançada e o jantar por volta da meia-noite, o que se tornava extremamente incômodo para os criados argentinos.

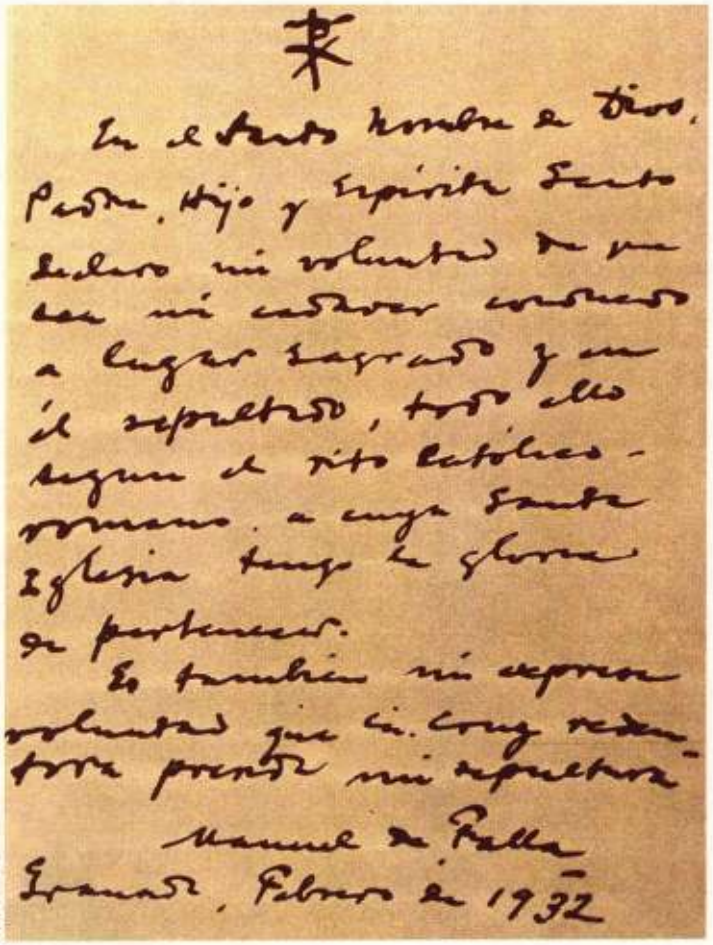
Os direitos de autor de Falla (os seus principais editores residiam em Londres e em Paris), que tinham sido bloqueados durante a Guerra Civil, voltaram a sê-lo durante a Segunda Guerra Mundial. A Sociedade Geral de Autores de Espanha veio em auxílio do compositor e concedeu-lhe uma pensão mensal sob a forma de crédito, mas, quando recebeu os honorários de uma companhia cinematográfica norte-americana (permitira que filmassem Rubinstein a tocar a sua *Dança Ritual do Fogo*), Falla renunciou à pensão e propôs que fosse atribuída a outros compositores espanhóis mais necessitados.

Quando a saúde lho permitia,ocupava-se de *A Atlântida*, que permanecia por acabar após uma dúzia de anos de trabalho. Trabalhava na partitura por partes: o fato de a última seção por ele completada ser, segundo parece, o magistral lamento de Pirene na primeira parte indica que o problema não consistia numa escassez de capacidade inventiva. As causas eram, provavelmente, mais complexas. Falla tinha-se dedicado àquela obra com entusiasmo, excitado pelo tema épico de Verdaguer, pela combinação de mito e história, de elementos pagãos e cristãos, pelo aparecimento de cidades e regiões de Espanha que ele estimava, e, especialmente, pelo proselitismo imperialista cor-de-rosa. A envergadura da obra ia aumentando à medida que diminuíam os recursos físicos do compositor. Não parece que Falla previsse com clareza que espécie de obra seria a sua «cantata cênica». José María Sert estava encarregado de desenhar os cenários e o guarda-roupa no caso de a obra vir a ser encenada e, neste sentido, era mais otimista do que Falla, que, como já aqui dissemos, se ia afastando desses assuntos. Provavelmente, teve consciência de que parte do texto de *A Atlântida* — por exemplo, quase toda a segunda parte, que narra o afundamento do continente perdido — não era a mais própria para o seu estilo de tratamento musical. Cabe perguntar se este homem tímido e introvertido consultava os seus amigos literatos.

Depois da morte de Falla, a segunda parte da obra encontrava-se fragmentada e era a que estava mais longe da clareza em relação ao delineamento geral e aos pormenores que caracterizavam o compositor. Isto criou — e não é de estranhar — árduos problemas a Ernesto Halffter, o discípulo a quem foi confiada a conclusão póstuma da partitura, tarefa a que dedicou ainda mais tempo do que Falla consagrara à sua composição. Fica ainda muito por saber acerca da lenta evolução de *A Atlântida*. E muito por conhecer acerca de Falla em geral. Quanto à sua vida pessoal, qual era natureza das suas doenças e até que ponto poderiam ser consideradas psicossomáticas? Quanto ao seu método de composição, em que medida teve realmente influência nele o tratado de harmonia *L'accoustique nouvelle* («A Nova Acústica»), publicado em Paris, em 1854, pelo obscuro escritor francês Louis Lucas, que Falla encontrou numa pequena loja de alfarrabista durante os primeiros anos da sua estada em Madrid e que, segundo ele, lhe produzira grande impressão? Há numerosos livros sobre Falla, mas não uma biografia definitiva nem uma publicação sistematizada da sua correspondência. O compositor escrevia cartas fluentes e minuciosas, sempre ávido de notícias do mundo musical fora de Granada. E, entre as cartas, devem incluir-se os postais ilustrados, com fotografias, que gostava de enviar e nos quais conseguia introduzir uma quantidade pouco freqüente de texto. Foi precisamente um desses postais que induziu Debussy a compor o prelúdio de piano *La puerta del vino*. Por vezes, María

Manuel de Falla foi um católico fervoroso e a sua fé acompanhou-o até ao fim dos seus dias. Quase quatorze anos antes da morte redigiu a sua última vontade — página reproduzida embaixo — na qual dava instruções acerca da sua sepultura e pedia que o seu cadáver fosse inumado num lugar sagrado.

A música de A Atlântida *foi executada pela primeira vez no Teatro do Liceo, de Barcelona, em 1961, e a primeira representação realizou-se no Teatro alla Scala, de Milão, em 1962. A fotografia da direita corresponde a uma audição da obra no teatro romano de Mérida (Badajoz).*



Arquivo Salvat

del Carmen substituía-o no ato de escrever. O contraste entre a caligrafia dela, de traços fortes e elaborada, e a de Falla, rápida e nervosa, muito de acordo com a sua idiossincrasia e nem sempre facilmente legível, é evidente.

Entre as manias supersticiosas de Falla figurava a convicção de que a sua vida estava dividida em períodos de sete anos (o que, em parte, é verdade). Pensava que a sua saída de Espanha em 1939 marcava o começo de um novo período. Poucos dias antes do 70.º aniversário, na manhã de 14 de novembro de 1946, encontraram-no morto no seu quarto, vítima de um ataque cardíaco. O funeral realizou-se em Córdoba (Argentina). O corpo embalsamado foi trasladado, ao longo do Atlântico, para Cádiz, sua terra natal. Ali jaz, na cripta da catedral, donde se pode ouvir o mar.

Capítulo 34

Um músico dedicado à sua arte

A vida e a música de Falla são difíceis de separar. Deixando de lado a sua fé religiosa, poderia dizer-se que Falla não tinha outra vida a não ser a música. Por isso, não nos foi fácil, nas páginas biográficas anteriores, mantermo-nos afastados dos comentários musicais, alguns dos quais não pudemos evitar.

A intenção das notas que se seguem não é oferecer um resumo da música de Falla, antes pretende dar ao leitor um suplemento das notas analíticas já fornecidas.

O elemento da canção popular

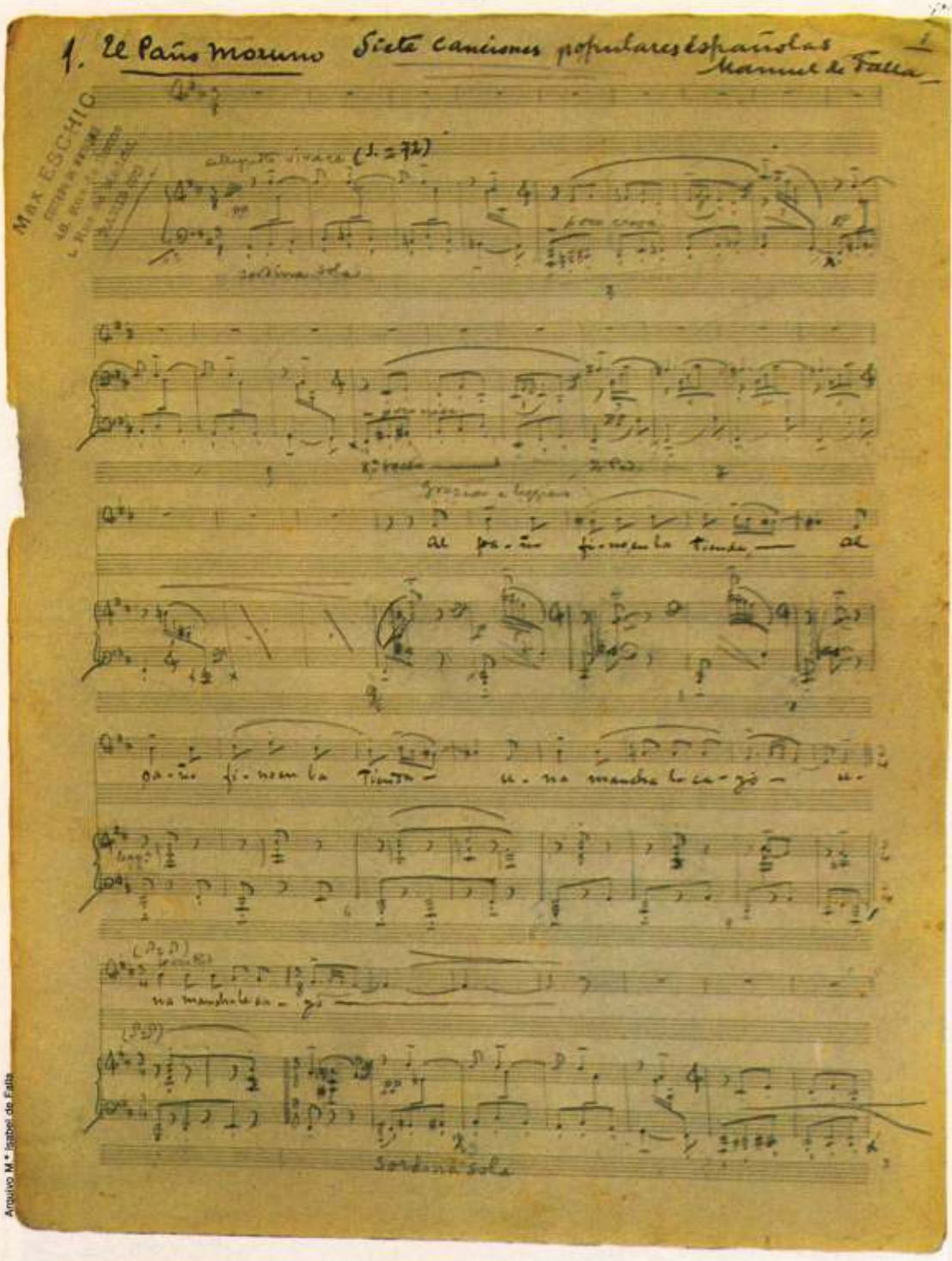
«Penso modestamente que no cantor popular importa mais o *espírito* do que a letra.» Estas palavras do artigo de Falla «A nossa música», escrito em junho de 1917, podem ter provocado mais de um mal-entendido. Falla discordava do uso restrito que seu mestre Pedrell fizera do «documento». Pedrell citava melodias completas e alinhava dentro das suas obras seções de música polifônica de compositores do passado. Pelo contrário, Falla mostrava outro tipo de respeito pelo documento, da mesma forma que Pedrell tinha o seu modo próprio de respeitar o espírito. Aliás, aquilo que Falla pretendia com a frase citada era prevenir os leitores contra uma abordagem teórica e estéril da sua obra.

As *Sete Canções Populares Espanholas* têm origem nos anos mais maduros do nacionalismo musical. No início do século xx, a canção popular atingira uma fase de relativa sofisticação. Por vezes, os resultados afastavam-se muito da simplicidade original. Podemos imaginar cantores amadores a entoarem nos salões canções cuja melodia e texto nada tinham que ver com a sua experiência vivida. No extremo oposto, compositores como Ravel, com as *Cinco Melodias Populares Gregas*, e Falla, com as *Sete Canções*, produziram genuínas «canções de arte», delicadamente moduladas, nas quais os pormenores refinados não obscureciam o sentido de raízes antiquíssimas, profundamente assentes na cultura popular. O crítico Michel Dimitri Calvocoressi, que ajudou Ravel a selecionar as canções gregas, escreveu que, nas mãos do compositor, «parecia que melodia e acompanhamento tinham crescido juntos». A realização do compositor francês (que antecedeu Falla em cerca de sete anos) torna-se ainda mais notável se atendermos a que, sem experiências imediatas da música grega, chegou a ela como um forasteiro. No caso de Falla,

Embaixo: uma série de objetos pessoais de Manuel de Falla. O aparelho para fazer os seus exercícios de ginástica com os dedos, o metrônomo, dois pares de óculos, uma caneta e um par de batutas. Estes objetos conservam-se hoje ordenados de uma forma que teria agradado ao músico, homem minucioso até um extremo que roçava a mania.

Arquivo M.ª Isabel de Falla

Falla escreveu as Sete Canções Populares *em Paris, terminando-as antes do seu regresso a Madrid, em 1914. Estreadas no Ateneu desta cidade, no ano seguinte, por ocasião de uma homenagem a Falla e a Turina, foram cantadas por Luisa Vela, acompanhada ao piano pelo autor. À direita: partitura autógrafa de* El paño moruno, *inspirada numa melodia murciana.*



apesar de nem todas as melodias que escolheu procederem da sua Andaluzia natal, a sua afinidade mais estreita com aquele material dá-lhe uma dimensão adicional. Existe, além disso, uma curiosa coincidência entre Falla e Ravel. Certa professora de canto pediu a Falla, em Paris, a harmonização de algumas canções populares gregas. Satisfeito com os resultados obtidos, Falla decidiu aplicar o mesmo método a canções tradicionais espanholas.

Manuel García Matos referiu, em 1953, as fontes de Falla, no artigo «Folclore em Falla», publicado na revista *Música*. Também aqui se encontram comentadas biografias que se devem a Jaume Pahissa e Suzanne Demarquez. A terceira canção, *Asturiana*, apresenta uma fusão tão perfeita entre texto, melodia e acompanhamento que é difícil não a considerarmos fruto de uma única sensibilidade; por isso, torna-se de especial interesse notar o fato de García Matos a classificar como uma «fidelíssima cópia do tema popular em melodia e texto».

De qualquer modo, não era essa a maneira de trabalhar de Falla, que só raramente utilizava melodias inteiras ou ligeiramente modificadas. O que costumava fazer era procurar o espírito mediante um processo de análise, seguido de uma síntese: rasgava, estudava, combinava fragmentos de material de música popular, forjando com eles algo de novo e pessoal. Assim compôs *O Tricórnio* (por outro lado, a respeito de *O Amor Bruxo*, que está saturado de música andaluza, declarou que não utilizara nenhum tema popular), confirmando na diversidade da escolha a evolução do seu estilo, que ia do regional para o nacional. Surpreenderá pelo insuspeitado — pelo menos aos ouvintes não espanhóis — que, por exemplo, a marcha em dó maior para o desfile do Corregedor e o tema em ré maior que acompanha o regresso do oficial, quando pretende contemplar melhor a moleira, sejam ambos de origem andaluza. O pequeno e entorpecido minueto do Corregedor, na segunda cena do bailado, foi aproveitado por Falla da única das suas zarzuelas de que gostava, *A Casa de Tócame Roque*.

O Tricórnio é uma miscelânea, um mosaico e até uma magnífica salada de melodias, gritos, canções infantis e qualquer coisa de origem popular. Todavia, o importante não é nem o conhecimento do tema nem a imaginação de Falla — apesar de notáveis —, mas sim a espontaneidade e o bom humor que irradiam de tudo e que sustentam todo o tecido musical. Mas esse tecido não é totalmente transparente: é possível que muitas pessoas, até mesmo algumas familiarizadas com a partitura, não se tenham apercebido de que, por detrás da música deliciosa e trêmula que se ouve quando a moleira arrelia com as suas graças o Corregedor, mantendo fora do seu alcance um cacho de uvas, se encontra escondida a melodia da canção n.º 6 das *Sete Canções*.

Muito diferente é o tratamento que Falla dá à canção castelhana do século XVI, *De los álamos vengo, madre*, que domina o primeiro andamento do concerto de cravo, cujas texturas,

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

Em 1924, Falla debruçou-se sobre o poema Psyché, *do seu amigo Georges Jean-Aubry (1882-1949), e escreveu a canção do mesmo nome, para voz, flauta, harpa e trio de cordas, que Conchita Badía cantou pela primeira vez, naquele mesmo ano, em Barcelona. «O som de* Psyché*», disse um crítico, «é tão delicado como as palavras, mas mais distinto.» À esquerda:* Eros e Psyché, *de F. Gérard (1770-1837). À direita: partitura impressa de* Psyché, *com correções feitas por Falla.*

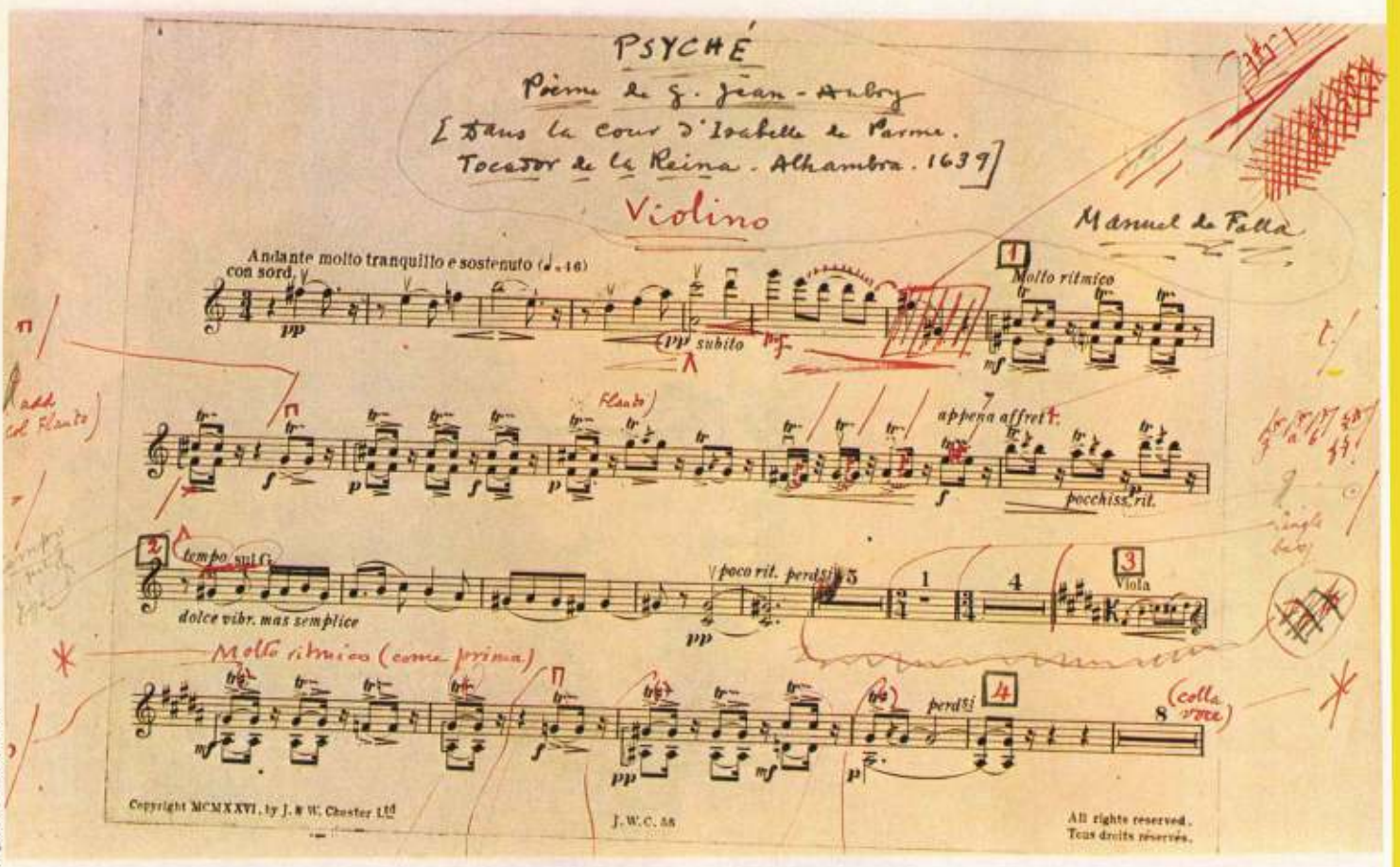
ntencionalmente de música de câmara, contrastam vivamente com o caleidoscópico mundo de *O Tricórnio.* Na primeira vez que aparece, a canção é ouvida em oitavas na flauta e no oboé, *fortissimo marcato,* sobre um acompanhamento acentuado e rítmico de violino, violoncelo, clarinete (que soa como uma gaita) e cravo: esta passagem pode ter sido o resultado da aplicação, por Falla, das teorias acústicas de Lucas, mas chega ao ouvido como politonalidade.

Pontos de partida

Em alguns casos, parece que a musa de Falla precisou de estímulos visuais ou literários. Uma imaginária cena histórica seria suficiente. Para a canção *Psyché,* por exemplo, Falla (independentemente do poema de Georges Jean-Aubry, para o qual estava a compor) imaginou um concerto no quarto da torre de Alhambra conhecido como «Penteador da Rainha», durante a visita efetuada, em 1730, por Filipe V e a rainha Isabel Farnezio. Para a homenagem orquestral *Pedrelliana,* Falla imaginou, como ficamos a saber por Jaume Pahissa (e independentemente também dos temas da ópera de Pedrell *La Celestina,* que estava a utilizar não estreada), uma paisagem no estilo dos afrescos do Campo Santo de Pisa, com damas sentadas à sombra, cantando e tocando instrumentos, enquanto os seus cavaleiros vão caçar. Estas idéias, absolutamente comuns, serviam de pontos de partida, mas logo que a música começava, pouco ou nada restava da cena imaginada.

Falla pertenceu ao mundo pós-baudelairiano, em que a correspondência entre as diferentes artes pairava no ambiente. A idéia de Wagner da *Gesamtkunstwerk* era, em grande medida, um reflexo desta tendência. Numa escala mais reduzida, mais intensa, encontrava-se a idéia do empresário russo Diaghilef, que pretendia a fusão da dança, da pintura e da música. Falla compôs pa-

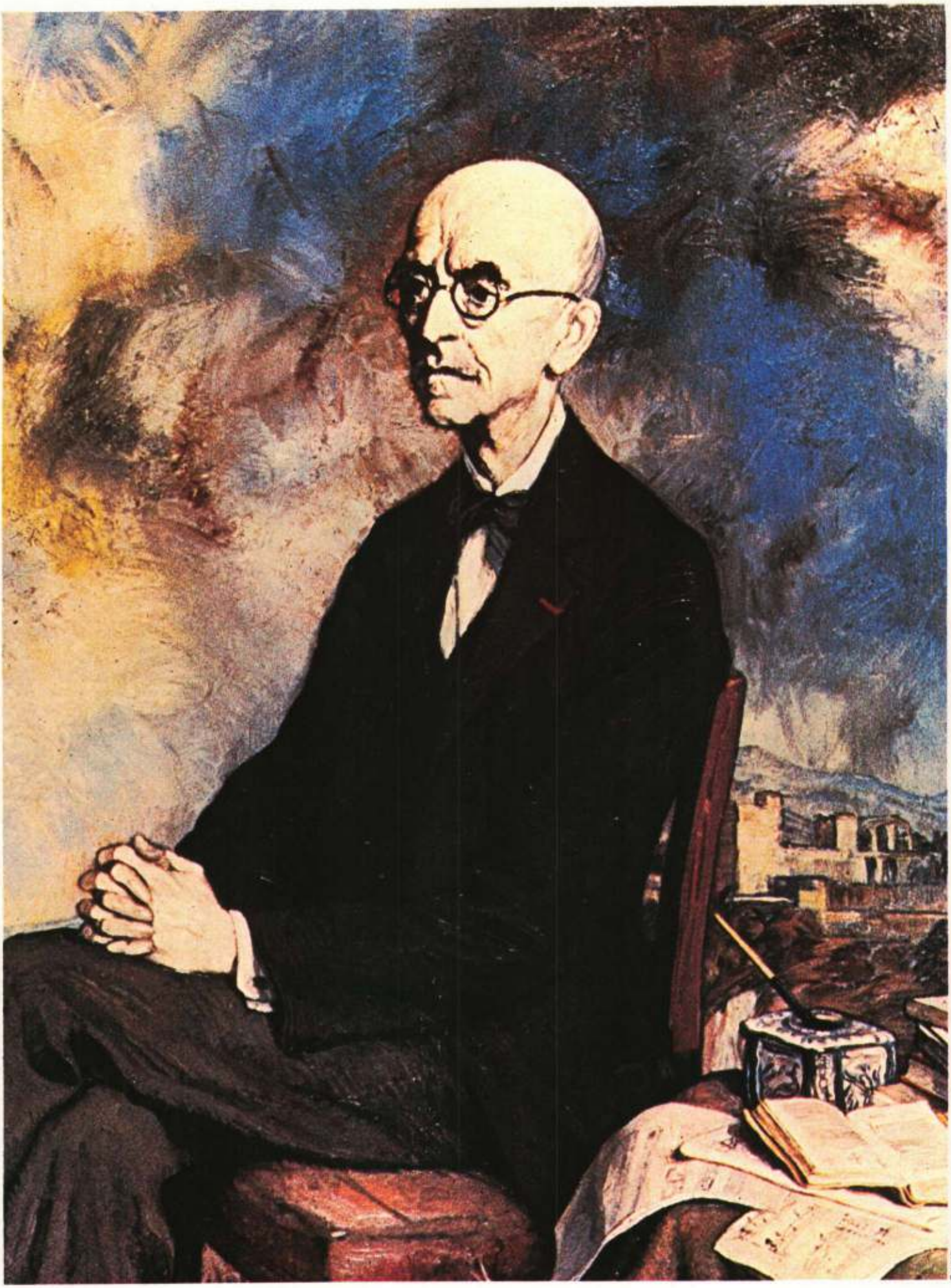
Arquivo M.ª Isabel de Falla


PSYCHÉ
Poème de G. Jean-Aubry
[Dans la cour d'Isabelle de Parme.
Tocador de la Reina. Alhambra. 1639]
Violino
Manuel de Falla
Andante molto tranquillo e sostenuto
con sord.
Molto ritmico
(pp subito
appena affretta
Flauto
tempo primo
dolce vibr. mas semplice
poco rit.
Viola
Molto ritmico (come prima)
perdendosi
(colla voce)
Copyright MCMXXVI, by J. & W. Chester Ltd
J.W.C. 55
All rights reserved.
Tous droits réservés.

Arquivo M.ª Isabel de Falla

O concerto de cravo, «uma página de ardente intensidade religiosa», foi dedicado a Wanda Landowska, que o estreou em Barcelona, em novembro de 1926. Na fotografia da esquerda, Falla aparece ao cravo durante uma gravação da obra em Paris, em 1927.

ra ele uma obra-prima, que mostra os dotes geniais de Diaghilef para escolher os colaboradores adequados a uma determinada peça. Esta obra foi o bailado *O Tricórnio*, para o qual Pablo Picasso desenhou figurinos e cenários. Apesar da sua ascendência andaluza comum, estes dois homens, tão diferentes temperamentalmente, não puderam chegar a ser amigos íntimos. A bailarina Tamara Karsavina, que interpretou o papel da moleira na estréia da obra, referiu, numa emissão da BBC, o contraste entre o «reservado, tímido e austero Falla» e o «buliçoso e excitável Picasso». Talvez por isso, o desenho que Picasso fez de Falla, quando trabalhavam em *O Tricórnio*, e que foi reproduzido tantas vezes, mostra tão-somente uma máscara. Em contrapartida, o retrato pintado pelo seu amigo Ignacio Zuloaga, em



Arquivo Salvat

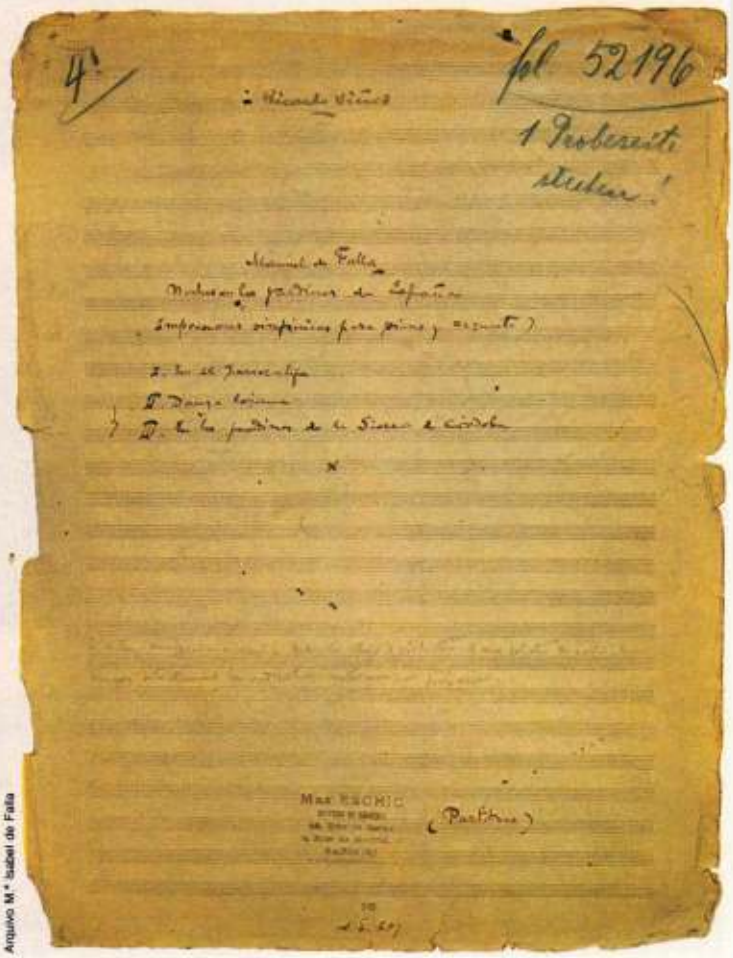
A imagem de Falla inspirou mais de uma vez os pintores contemporâneos, entre eles Vázquez Dias, Zuloaga e Picasso. O retrato da esquerda, obra de Zuloaga, captou o músico no cenário de uma severa paisagem andaluza, com as fortes mãos entrelaçadas, mergulhado em profunda meditação. Em cima: o retrato que Picasso realizou quando trabalhava com Falla nos figurinos de O Tricórnio. *No seu traço, mais esquemático, parece mostrar um Falla apenas atento aos pormenores da preparação da obra, como se, de momento, tivesse deixado para trás aquele habitual ensimesmamento em que todos reconheciam a personalidade do mestre.*

que vemos Falla sentado contra o céu tempestuoso, apesar de ser obra de um artista de menor craveira do que Picasso, trespassa a máscara e chega à tensão e à inquietação do que está mais além.

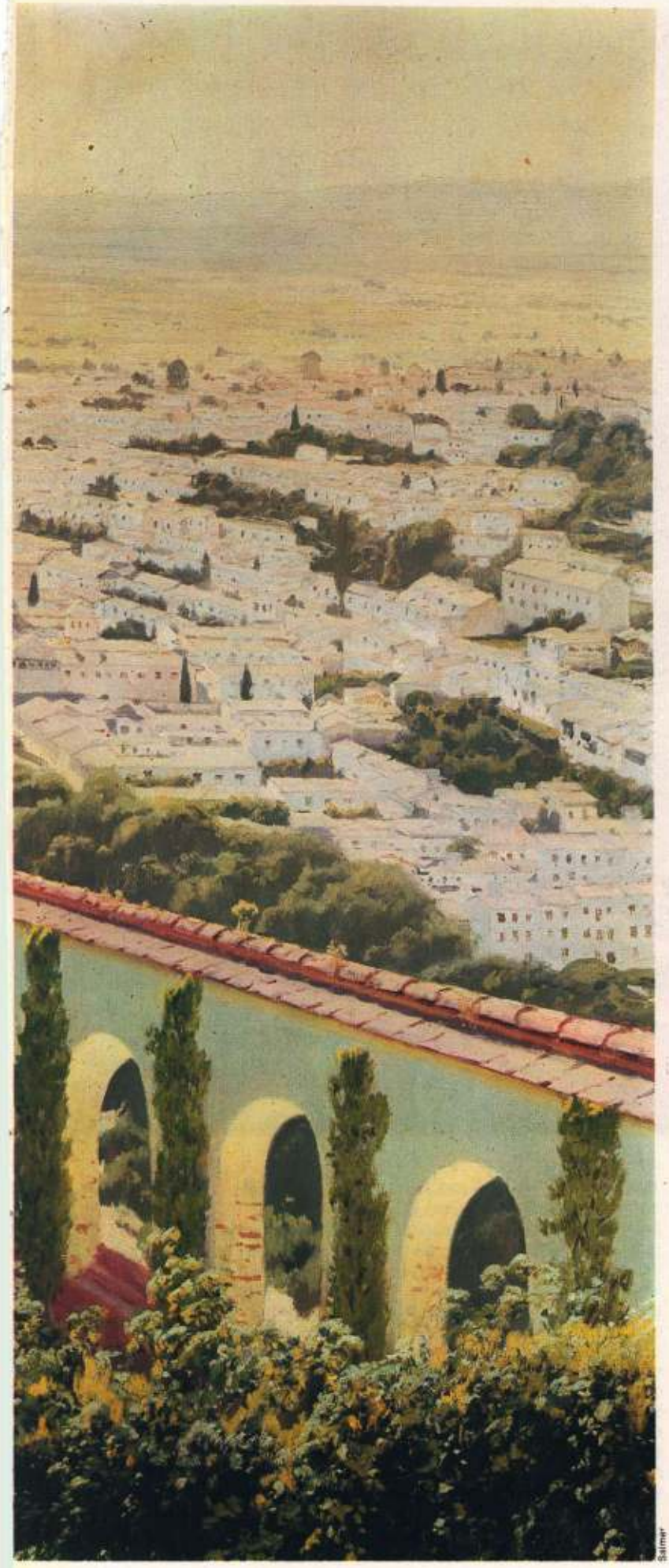
Entre os seus amigos, Falla contou outros dois pintores importantes: José María Sert e Santiago Rusiñol, que tiveram ou poderiam ter tido relação com a sua obra. Sert seria o responsável pelo aspecto cenográfico de *A Atlântida* quando a obra chegasse ao fim, caso Falla tivesse acedido finalmente a qualquer tipo de representação dramática. A sua relação com Santiago Rusiñol foi de natureza diferente. Na fase final da sua obra *Noites nos Jardins de Espanha,* Falla trabalhou em Sitges, povoação onde o pintor por excelência dos jardins espanhóis tinha uma casa, o Cau Ferrat, hoje museu, empoleirada sobre o mar aberto. A amizade com Rusiñol chegou, certamente, demasiado tarde para que a consideremos mais do que uma influência auxiliar na referida obra, que Falla já começara em Paris como uma série de noturnos para piano e que, mais tarde, ampliou para a sua forma atual de piano e orquestra, por sugestão, segundo parece, do pianista Ricardo Viñes, a quem a composição foi dedicada. Não se conseguiu apurar se, nas primeiras fases da obra, Falla estava familiarizado com os quadros dos jardins de Granada que Rusiñol começara a pintar vários anos antes de Falla ter chegado à cidade dos seus sonhos, uma vez que o álbum de reproduções *Jardins de Espanha* foi publicado em 1903.

Em *Noites nos Jardins de Espanha,* Falla descreve, no primeiro andamento e no epílogo do último, com mais força ainda que Rusiñol, a profunda tristeza dos jardins vazios. Apesar disso, a intensa melancolia e o sentimento de anseio apaixonado que contêm sugerem estímulos tão literários como pictóricos. Não faltaram sugestões. Na sua *Breve História da Música Espanhola* (1972), Ann Livermore descreve um ensaio da obra em Barcelona, sob a direção de Falla. Em determinado momento, o compositor interrompeu a orquestra para pedir um ritmo mais lento, dizendo «são noturnos». Ao ouvi-lo, sua irmã, María del Carmen, que estava sentada ao lado da Sra. Livermore, acrescentou, à laia de explicação: «do poeta americano.» A historiadora identificou, mais tarde, dois «Noturnos» e a «Canção de Outono na Primavera» de *Cantos de Vida e Esperança,* de Rubén Darío, como os poemas a que se referia a irmã de Falla. A passagem exprime sons noturnos percebidos à distância e pensamentos amargos sobre a juventude que passou e a diferença entre o que é e o que poderia ter sido.

O pianista Arthur Rubinstein assistiu à estréia, em Madrid, de Noites nos Jardins de Espanha *e confessou logo que «se tinha apaixonado» pela obra, que, pouco depois, incorporou no seu repertório. Falla era um perito a utilizar o piano como instrumento orquestral e as* Noites *pertencem, inegavelmente, ao mundo das sinfonias para piano e orquestra. Embaixo: capa autógrafa da partitura.*



Arquivo Mª Isabel de Falla



Mas, por debaixo de sua superfície imediatamente atraente, esta obra esconde estranhos paradoxos e contradições. *Noites nos Jardins de Espanha* não é um concerto virtuosístico, mas sim uma obra sinfônica para piano e orquestra. O solista desempenha aquilo a que, na prática, se poderia chamar um papel *obbligato,* mas a composição é, ao mesmo tempo, ornamentada e hipersensível. Figurações violísticas fundem-se com o elevado pianismo romântico de Liszt e de Chopin (sobretudo deste último), tal como foi transmitido por Ravel. Mas também se nota a forte presença de Debussy, cujo estilo não é imitado mas sim totalmente absorvido. E, embora a obra de Debussy que mais facilmente vem à memória seja *La mer,* as *Noites* de Falla estão tão carregadas de emoção subjetiva como *La mer* de impessoalidade. Além disso, nesta obra — a mais debussyana de todas as que compôs — Falla aproximou-se muito, devido à conexão temática entre os andamentos, dos métodos cíclicos da facção parisiense adversária do impressionismo, a Schola Cantorum, à frente da qual se encontrava Vincent d'Indy, aluno de César Franck.

Noite e dia

Os bailados *O Amor Bruxo* e *O Tricórnio,* escritos um a seguir ao outro, diferem entre si como o dia da noite. *O Amor Bruxo* é uma dança-drama, desenhada em traços largos e incisivos e localizada numa gruta. *O Tricórnio,* que conserva traços da sua origem como pantomima, é uma comédia de costumes situada numa pequena cidade. O movimento deste bailado é pausado. Trend afirmou que tinha algo de «voltairiano». A ação desenrola-se num ambiente de ar livre e soalheiro. Mesmo no segundo quadro — que decorre ao anoitecer — chega a sentir-se que a terra e as casas irradiam o calor que haviam absorvido durante o dia. Em *O Amor Bruxo,* Falla destila a essência da música cigana andaluza, sem utilizar melodias ciganas. Em *O Tricórnio,* o compositor empregou um copioso material popular procedente de várias regiões de Espanha. A orquestração de *O Amor Bruxo* é sóbria e econômica (veja-se o uso restrito, mas extremamente eficaz, do piano); a de *O Tricórnio* é mais ampla, com uma partitura intricada e luminosa.

Cada bailado contém um número que parece ter-se extraviado do mundo do outro, pelo que, graças a isso, ambos ganham em contraste e tensão. Citemos, como exemplo, a «farruca» do moleiro em *O Tricórnio,* que possui uma afirmação de masculinidade mais próxima das cruas emoções de *O Amor Bruxo* do que das cortesias do século XVIII e dos estratagemas que envolvem a obra. Em contrapartida, a «pantomima» de *O Amor Bruxo,* um «tango gaditano» inicialmente pensado como um andamento adicional para *Noites nos Jardins de Espanha,* traz uma intensa baforada de jasmim para o interior da gruta.

O destino dos dois bailados foi tão diferente como a sua natureza. *O Amor Bruxo,* na sua edição revista, só chegou ao teatro (em oposição à sala de concertos) em 1925, ano em que foi estreado no Trianon-Lyrique de Paris por La Argentina (Antonia Mercé), numa versão sua, tendo Vicente Escudero como par. Esta versão foi muito aplaudida, mas não sobreviveu à sua criadora. Numerosos coreógrafos, dentro e fora de Espanha, fizeram diferentes encenações para *O Amor Bruxo,* com graus de êxito variáveis, se bem que nenhum deles tenha conseguido, ao longo dos anos, a fama obtida pela coreografia realizada por Massine para *O Tricórnio,* associada ao cenário e guarda-roupa de Picasso e estreada pelos Bailados Russos de Diaghilef no Teatro Alhambra de Londres, em 1919. Este bailado ainda podia ser visto na sua forma original, em Londres e nou-

Os jardins de Santiago Rusiñol têm sido apontados como uma das fontes de inspiração de Falla, que conheceu o mestre catalão quando a partitura de Noites nos Jardins de Espanha *estava praticamente concluída. À esquerda:* A Alhambra, *por Rusiñol.*

tras cidades, até há muito pouco tempo, sempre sob a direção do indomável Massine, que faleceu em 1979. *O Amor Bruxo* é, digamos, um produto genial mas local; pelo contrário, *O Tricórnio* pertence ao mundo cosmopolita de Diaghilef, mundo que abarca também os nomes de Debussy, Ravel, Strauss, Stravinsky, Prokofief, Satie, Poulenc, Milhaud, como compositores, e os de Bakst, Benois, Goncharova, Larionof, Derain, Matisse, Braque, Rouault, Laurencin, Chirico, etc., entre os desenhadores.

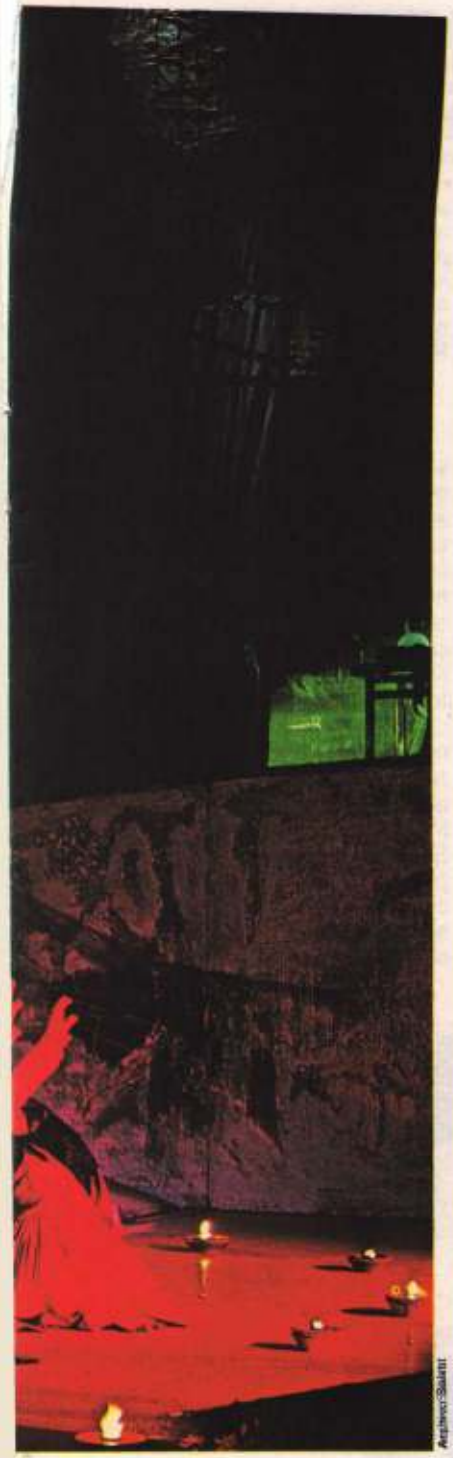
Vinte instrumentos ou cem?

Falla atingiu a maturidade musical durante as últimas fases do gigantismo orquestral, quando estava na moda, e por outro lado era praticável, escrever para enormes conjuntos.

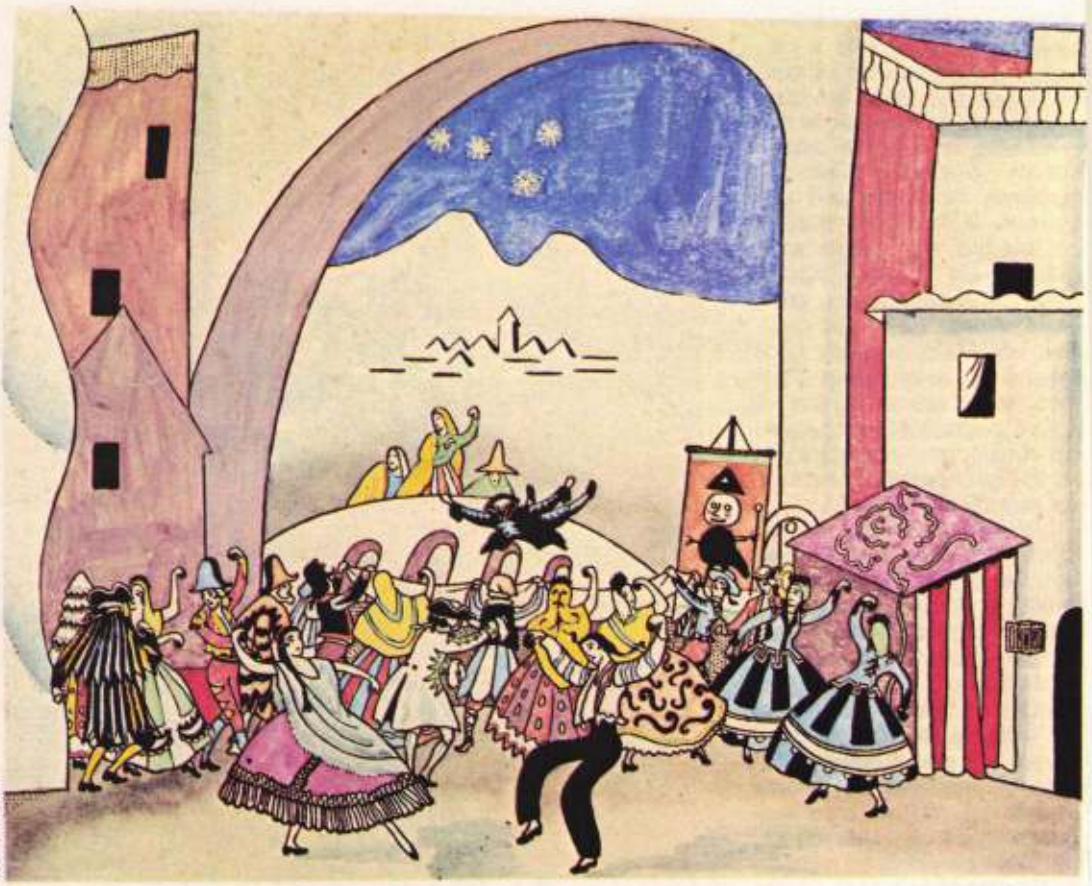
Mahler morreu em 1911, Scriábine em 1915. A sinfonia *Alpina,* de Strauss, data de 1913. Mesmo que as circunstâncias vividas em Madrid ou em Barcelona o tivessem animado a fazê-lo, não é fácil imaginar o modesto Falla a escrever na escala dos mestres do pós-romantismo. A sua natureza tinha mais que ver com o período posterior, aquele que decorre durante e depois da Primeira Guerra Mundial, quando considerações econômicas, para além das ascéticas, impunham o uso de combinações orquestrais muito mais reduzidas: fase da história da música representada de forma notável pelo *Pierrot lunaire,* de Schönberg, e por *A História do Soldado,* de Stravinsky.

Na produção de Falla, apresentam-se como exemplos óbvios desta tendência para economizar *El retabulo de Maese Pedro, Psyché* e o concerto de cravo. O fato de estas obras terem sido escritas em meados dos anos 20 não significa que Falla fosse a reboque da música de vanguarda. Na realidade, a sua afinidade com as texturas sutis datava de pelo menos uma década. Um dos passos de maior magia das *Noites,* as figuras 17 e 18 do primeiro andamento, tem uma partitura exclusivamente formada por piano, clarinete e apenas três instrumentos de cordas.

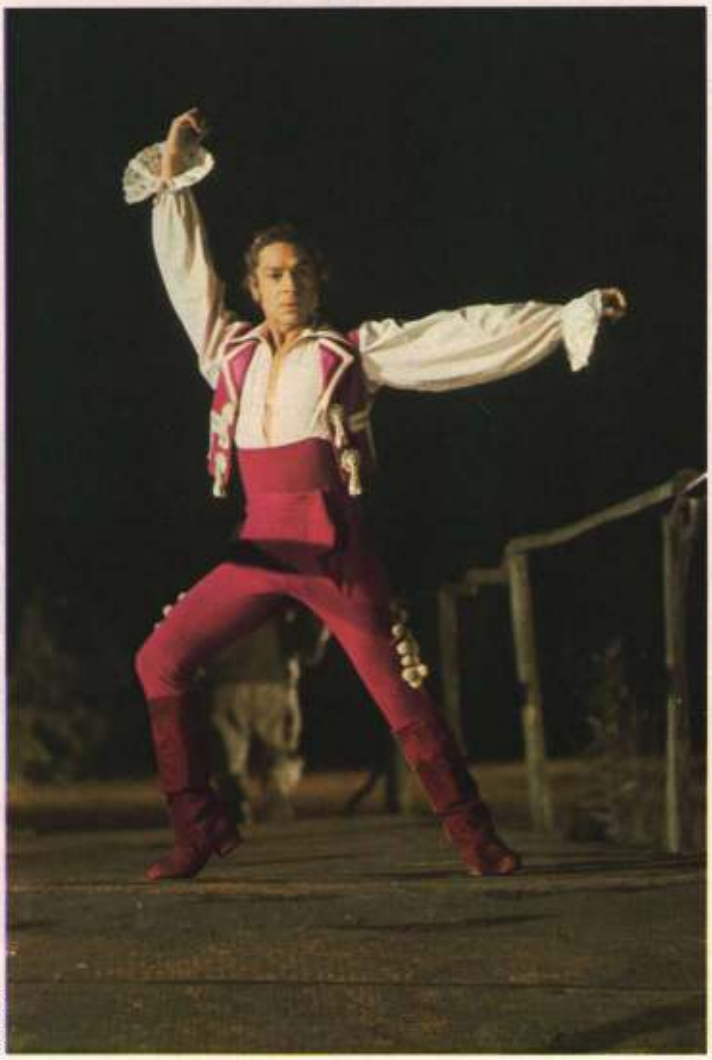
Qualquer estudioso da



Arquivo Salati



Giancarlo Costa



Contifoto

Baseado em El sombrero de tres picos *de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891),* O Tricórnio *foi estreado em Londres, pelos Bailados Russos, em 1919. Imediatamente percorreu o mundo, sendo o nome de Falla acompanhado pelos de Diaghilef, do coreógrafo Massine e de Pablo Picasso, autor dos cenários e do guarda-roupa. Em cima: um desses cenários; à esquerda: Antonio dançando* O Tricórnio, *em Arcos, em 1972.*

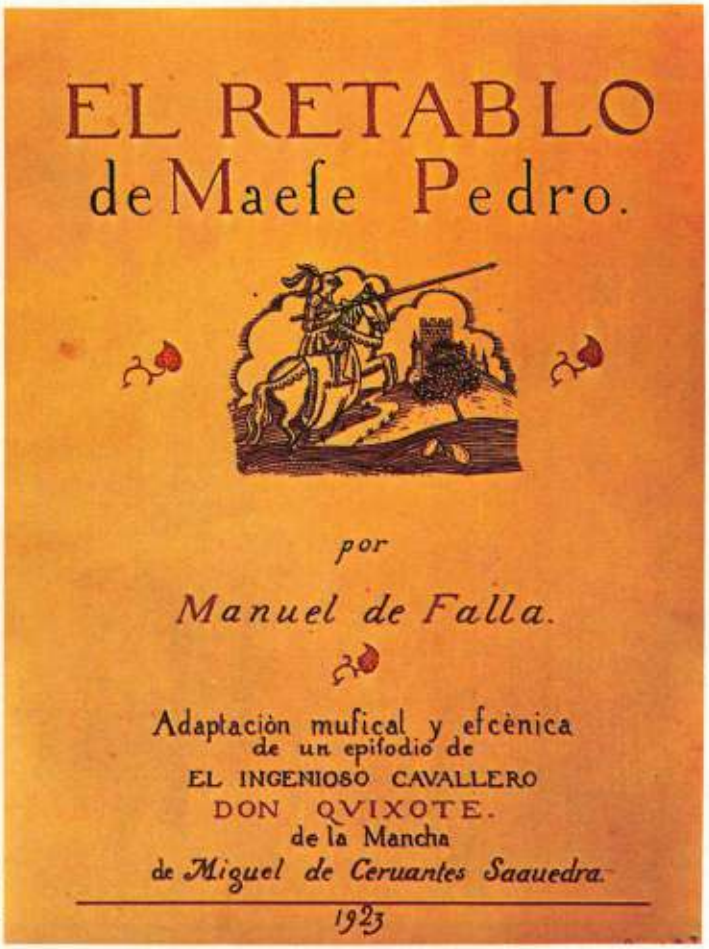
Embora a versão revista de O Amor Bruxo *já tivesse sido executada em 1916, o bailado chegou muito mais tarde ao teatro, estreando-se em Paris, em 1952. Em cima: o* ballet *de Antonio numa cena de* O Amor Bruxo.

obra de Falla deve dar uma prioridade inequívoca à análise e, se possível, à publicação e representação das versões originais para pequeno conjunto dos dois bailados. (A sua versão revista de *O Amor Bruxo* contém um dos achados mas perfeitos do compositor: o «Círculo Mágico», que consiste em 33 compassos de diáfano mistério, escritos com uma economia transparente.)

Segundo Suzanne Demarquez, Falla — que era o menos presunçoso de todos os homens — afirmou ao crítico francês Henri Collet, referindo-se a *O Retábulo:* «Veja que eu posso fazer tanto barulho com vinte instrumentos como com cem.» As sonoridades que Falla obtém com um número limitado de instrumentos em *O Amor Bruxo* e em *O Retábulo* podem ter origem naquilo que aprendeu com Lucas sobre resso-

nâncias naturais e séries harmônicas, mas não é de excluir a hipótese de as duras lições do tempo em que se dedicou à composição de zarzuelas, aliadas à experiência de trabalhar com orquestras modestas em pequenos e humildes teatros de Madrid, lhe terem sido mais úteis do que aquilo que, conscientemente, pensava. Numa das suas estadas em Maiorca, Falla confessou a Juan María Thomas que o seu sonho era ter à sua disposição um pequeno coro e uma orquestra para poder experimentar o som da sua música.

No seu concerto, escrito entre 1923 e 1926, o mais notável é que o cravo (ou o piano) e os cinco instrumentos acompanhantes — flauta, oboé, clarinete, violino e violoncelo — conseguem evocar um estado ambiental de ardente intensidade religiosa, em que o ouvinte mal tem consciência do dobrar dos sinos, próximos ou longínquos, do retumbar do órgão, dos cânticos, do sombrio esplendor visual. Mas a evocação nem sempre é coroada de êxito. Mesmo quando



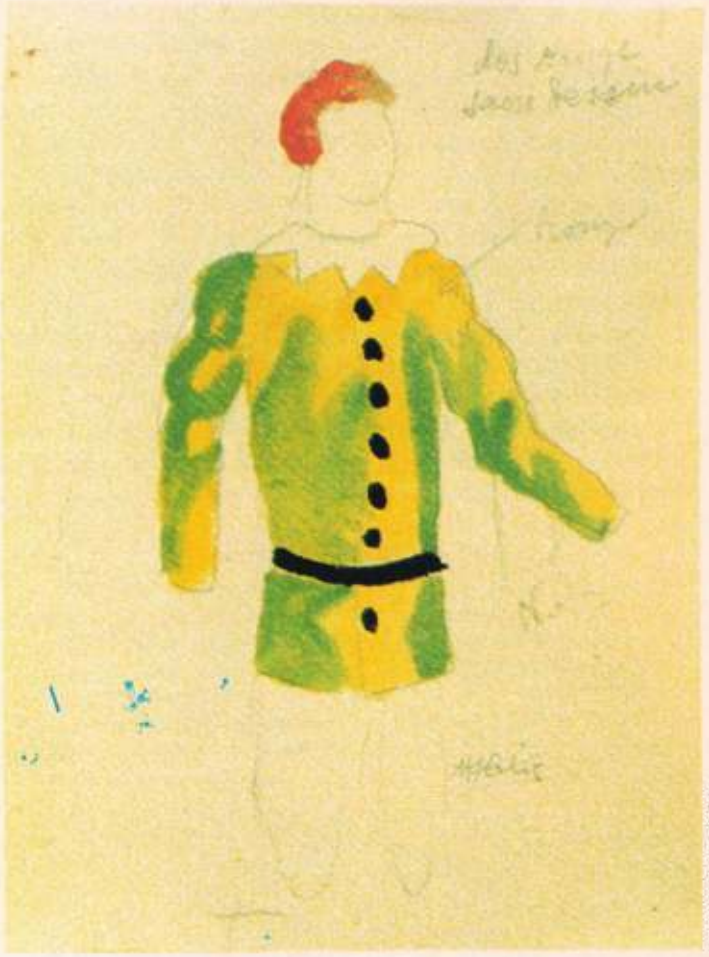
Arquivo Salvat

A música do primitivo cancioneiro espanhol dos séculos XVI e XVII teve uma especial influência na idéia geradora de O Retábulo de Mestre Pedro, *cujo texto Falla retirou dos capítulos XXV e XXVI de* D. Quixote. *A obra foi estreada com bonecos na residência de Paris da princesa de Polignac, que havia pedido a Falla que a compusesse. À esquerda: capa da partitura de* O Retábulo, *editada em 1923.*

se seguem fielmente as instruções do compositor sobre a colocação dos instrumentos (o cravo destacado à frente), o efeito pode resultar frio. Wanda Landowska, a quem este concerto foi dedicado e que foi a sua primeira intérprete, gostava de instrumentos modernos e poderosos, que talvez sejam mais autênticos, mas que nem sempre se adequam a esta obra. Quando Falla o interpretou no Festival de Siena, de 1928, organizado pela ISCM (International Society for Contemporary Music), pôde ver-se que as teclas do cravo estavam salpi-

Arquivo M.ª Isabel de Falla

Arquivo M.ª Isabel de Falla



Arquivo M.ª Isabel de Falla

Disse-se de O Retábulo de Mestre Pedro *que é «um trabalho de síntese, de humildade estética» de um Falla que aspira a novas metas sonoras; uma obra onde, além disso, estão presentes todos os lugares de Espanha. Para os cenários, desenho dos bonecos e vestuário, o músico contou com a colaboração dos seus amigos granadinos Hermenegildo Lanz e Manuel Ángeles Ortiz. São desse último os figurinos, à esquerda e em cima, que foram utilizados para a representação em casa da princesa de Polignac.*

cadas do sangue dos seus dedos. Ann Livermore observou que, quando Falla tocou a obra, «antes de começar o segundo andamento, fechou os olhos e juntou as mãos em sinal de prece».

Comentou-se muitas vezes que, depois da sua estréia em Barcelona, em 1926, Wanda Landowska nunca mais interpretou este concerto. Isso não é verdade; talvez não o tenha voltado a tocar na Europa, mas fê-lo nos Estados Unidos. Esta grande cravista contou ao seu aluno Rafael Puyana que a única atuação que a satisfez foi aquela em que lhe permitiram realizar quatorze ensaios, para uma obra que durava quase o mesmo número de minutos! Apesar da passagem do tempo, o concerto continua a ser uma obra difícil e fascinante. Aconteceu, dada a sua brevidade, ter sido interpretado duas vezes num mesmo programa, não porque a sua linguagem ainda procure desconcertar o ouvinte, mas porque a sua música é, quer quanto ao aspecto harmônico quer também quanto ao espiritual, muito tensamente carregada.

Catálogo de obras

Obras de teatro
O Conde de Villamediana, ópera (Falla, comp. 1887; inédita e perdida) • *A Casa de Tócame Roque*, zarzuela (Ramón de la Cruz, comp. 1900; inédita) • *Esmola e Amor*, zarzuela (J. Veyan, comp. 1901; inédita) • *Os Amores de Inês*, peça dramática lírica (E. Duggi, 1902) • *El cornetín de órdenes*, zarzuela (A. Vives, comp. 1903; inédita e perdida) • *A Cruz de Malta*, zarzuela (A. Vives, comp. 1903; inédita e perdida) • *A Vida Breve*, drama lírico (C. Fernández Shaw, comp. 1904-1905; estr. 1913) • *Amanhecer*, música de cena (G. Martínez Sierra, comp. 1914; inédita e perdida) • *O Amor Bruxo*, bailado (G. Martínez Sierra, 1915) • *Otelo*, música de cena (Shakespeare, 1915; inédita e perdida) • *Soleá*, para uma voz e viola, música de cena para *A Paixão* (G. Martínez Sierra, comp. 1916; inédita) • *O Corregedor e a Moleira*, farsa mímica (G. Martínez Sierra, segundo P. A. de Alarcón, 1917); ampliada com o título de *O Tricórnio*, bailado (1919) • *Fogo Fátuo*, ópera-cómica (G. Martínez Sierra, segundo Chopin, comp. 1918-1919) • *Quadro Flamengo*, espetáculo de canções e danças (em col. com J. Lafita, 1921; inédito) • *O Retábulo de Mestre Pedro*, ópera para teatro de bonifrates (Falla, segundo Cervantes, 1923) • *Auto dos Reis Magos*, música de cena (1923; inédita) • *O Grande Teatro do Mundo*, música de cena (Calderón, 1927; inédita) • *A Volta do Egito*, música de cena (Lope de Vega, 1935; inédita) • *A Atlântida*, cantata cênica (Falla, segundo J. Verdaguer, comp. 1926-1946; completada por E. Halffter; estr. 1961).

Obra orquestral
Noites nos Jardins de Espanha, impressões sinfônicas, piano e orquestra (1911-1915) • *O Amor Bruxo*, versão de concerto (1916) • *O Tricórnio*, duas suites (1919) • *Homenagens* (1920-1939) • *Fanfarra sobre o Nome de E. F. Arbós* (1933) • *A Claude Debussy*, segundo uma peça de viola de 1920 • *A Paul Dukas*, segundo uma peça de piano de 1935; *Pedrelliana* (1924-1939) • Revisão da abertura de *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini (1934).

Obra vocal
2 rimas para uma voz e piano (G. A. Bécquer, 1899-1900; inéditas): *Ondas Gigantes* e *Deus Meu, Que Sozinhos* • Prelúdios para uma voz e piano (A. de Trueba, 1900; inéditos) • *Os Teus Olhitos Pretos*, voz e piano (C. de Castro, 1902) • 3 melodias, voz e piano (T. Gautier, 1909); *Les colombes*, *Chinoiserie*, *Séguidille* • 7 canções populares espanholas, meio-soprano ou barítono e piano (1914-1915): *El pano moruno*, *Seguidilla murciana*, *Asturiana*, *Jota*, *Nana*, *Canção*, *Polo* • *Oração das Mães Que Têm Filhos nos Braços*, uma voz e piano (G. Martínez Sierra, 1914; inédita) • *O Pão de Ronda*, voz e piano (G. Martínez Sierra, 1914; inédita) • *Psyché*, voz flauta e trio de cordas (G. Jean-Aubry, 1924) • *Soneto a Córdova*, para uma voz, harpa e piano (L. de Góngora, 1927) • *Invocatorio ad individuam Trinitatem*, para três vozes femininas (1928; inédita) • *Sinite parvulos*, para três vozes infantis (1932; inédita) • *Balada de Maiorca*, para coro (J. Verdaguer, segundo a balada em fá maior de Chopin, 1933) • *Hino Marcial* (J. M. Pemán, segundo *La Cançó del almogávers*, de F. Pedrel, 1937; inédito).

Versões expressivas (inéditas)
Ave Maria, *Sanctus* (T. L. de Victoria, 1932) • *Amfiparnaso*, n.º 1 (O. Vecchi, 1934) • *Romance de Granada*, *Tan buen ganadico* (J. del Encina, 1939) • *Ora sus* (P. de Escobar, 1939) • *Madrigal* (F. Guerrero, 1939) • *O magnum mysterium*, *Gloria*, *Benedictus*, *Tenebrae factae sunt*, *Miserere mei Deus*, *Vexilla Regis in festo Sancti Jacobi* (T. L. de Victoria, 1939).

Obra de câmara e instrumental
Melodia para violoncelo e piano (1897-1899; inédita) • *Mireya*, flauta, piano e quarteto de cordas (segundo Mistral, 1899; inédita) • Quarteto de piano (2.º e 3.º and., 1899; inédita) • Romança para violoncelo e piano (1899, inédita) • *Serenata andaluza*, violino e piano (1899; inédita e perdida) • Homenagem *Le tombeau*, de Claude Debussy, para viola (1920; orquestrado em *Homenagens*) • *Fanfare pour une fête* (1921; inédita) • Concerto de cravo (ou piano), flauta, oboé, clarinete, violino e violoncelo (1923-1926).

Obras de piano
Noturno (1899) • *Serenata Andaluza* (1899) • Canção (1900; inédita) • *Valsa-Capricho* (1900) • *Cortejo de Gnomos* (1901; inédita) • *Suite Fantástica* (1901; inédita e perdida) • Folha de álbum (1902; inédita) • *Allegro* de concerto (1903; inédito) • *Pièces espagnoles* (1902-1908): *Aragonesa*, *Cubana*, *Montañesa*, *Andaluza*, *Fantasia Bética* (1919) • *Canto dos Remadores do Volga* (1922; inéditos) • *Pour le tombeau de Paul Dukas* (1935; orquestrada em *Homenagens*).

Perfil biográfico

Capítulo 35

Rodrigo, um mestre do concerto

O compositor Joaquín Rodrigo é uma das figuras mais notáveis da música espanhola do século XX. Paul Dukas, seu professor em Paris, e o ilustre Manuel de Falla viram nele a continuidade sem ruptura do nacionalismo que tanta projeção internacional conferira à música hispânica.

Joaquín Rodrigo nasceu em Sagunto, a 22 de novembro de 1901, precisamente no dia de Santa Cecília, padroeira dos músicos. Era filho de Vicente Rodrigo Peirats, natural de Almenara (Castellón), e de Juana Vidre Ribelles, oriunda de Cuartell de los Valles (Valencia). Os pais eram comerciantes e latifundiários do País Valenciano, senhores de uma fortuna apreciável. Vicente Rodrigo já fora casado anteriormente. Do primeiro casamento tivera quatro filhos e do segundo, com Juana Vidre, mulher de grande beleza física e moral, teve seis. O benjamim da casa foi precisamente o futuro compositor.

O pequeno Joaquín tinha apenas três anos e meio quando foi afetado por uma epidemia de difteria que causou a morte de muitas crianças de Sagunto e a ele provocou a perda da vista. No princípio do seu processo de cegueira, distinguia luzes e perfis. Depois, paulatinamente, chegou à escuridão total. Todas as tentativas efetuadas ao longo da vida para recuperar a visão foram infrutíferas, mas Joaquín Rodrigo soube aceitar esta limitação e ultrapassá-la com a sua arte, na qual, por felicidade, não necessitou da luz corporal.

Embaixo: vista do setor oriental das ruínas romanas que se conservam em Sagunto, cidade natal de Joaquín Rodrigo. Este ambiente, de que o pequeno só podia guardar umas imagens vagas, por a doença o ter privado da vista, seria abandonado pela família quando ele tinha 4 anos, para se instalar em Valencia, fugindo à violência política.

Arquivo Salvat

Anos de estudo

Quando tinha 4 anos, os pais mudaram-se para Valencia, fugindo dos graves distúrbios políticos que se produziram em Sagunto em 1906 — há que ter em conta que Vicente Rodrigo era um conservador inabalável. Na capital do Turia, Joaquín recebeu os primeiros ensinamentos de piano e cultura geral na Escola de Cegos.

Valencia era ainda a cidade de Vicente Blasco Ibañez e da geração que impulsionou a *Renaixença*, cristalizada na fundação de *Lo Rat Penat* por Constantí Llombart; a dos modernistas González Martí e José María Bayarri; a de Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla e Mariano Benlliure, cuja esplendorosa pujança se manifestou na Exposição Regional de 1909, em que foi coroado oficialmente como poeta Teodoro Llorente (1836-1911), grande artífice do renascer da língua valenciana.

No campo musical, convém recordar o professor Izquierdo, o crítico e compositor Enrique Gomá e, sobretudo, o patriarca Eduardo López Chávarri. Estes dois últimos influenciaram a formação musical de Rodrigo e confirmaram a sua vocação.

Um dos biógrafos do mestre Rodrigo, Federico Sopeña, referiu-se ao Rodrigo sociável e, às vezes, vagabundo. Outro biógrafo, Francisco Vayá Pla, contou: «Por volta dos 20 anos, sua vida decorria normalmente, como a de qualquer jovem da sua idade. Ia muito ao teatro. Pouco a pouco, ia germinando nele o desejo de se mudar para Paris.»

López Chávarri explicou o que representaram para o jovem Rodrigo as aulas daquele professor da escola valenciana de cegos chamado Francisco Antich: «Felizmente, em Valencia havia um professor a quem não se fez justiça: um organista de mérito, um improvisador de valor, que adorava César Franck quando, na nossa terra, se vivia ainda em Mercadante, e conhecia Wagner, quando os seus patrícios falavam de Rossini e Meyerbeer.»

O caráter voluntarioso de Rodrigo e o seu desejo de conseguir uma sólida formação levaram-no a elaborar uma síntese do *Tratado de Instrumentação*, de Gevaert, que López Chávarri lhe ditava carinhosamente. E, em breve, antes da desejada viagem a Paris, tradição de todos os músicos espanhóis, surgiram as primeiras composições de Rodrigo: os *Dois Esboços*, op. 1, para violino e piano (1923), a *Suite de Piano* (1923), a *Berceuse de Outono* (1923), também para piano, a *Cançoneta*, para violino e orquestra de cordas, e *Jograis*, para orquestra, obra em que se descobre uma personalidade já formada, com uma voz própria que cedo o conduziu à fama.

Amizades e triunfo em Paris

Essas virtudes criadoras do músico espanhol foram imediatamente apreciadas por Paul Dukas, em cujo curso de composição da Escola Normal de Música de Paris Rodrigo ingressou, em 1927. Paris foi para o jovem valenciano uma verdadeira universidade, na qual podia saciar a sua sede de conhecimentos e experiências musicais. Ali, além do exemplo de Dukas, contou com a amizade de Ravel, Roussel, Poulenc, Ibert, Enesco, Honegger e dos seus compatriotas Manuel de Falla, Federico Mompou, Emilio Pujol, a quem dedicou o *Prelúdio ao Galo da Manhã*, um dos seus grandes êxitos de então, e Jesús Arámbarri.

Em Paris, deu-se também um acontecimento importante na vida de Rodrigo: a sua relação profissional, primeiro, amistosa, depois, e finalmente de amor, com a pianista Victoria Kahmi, nascida em Istambul, de pai turco e mãe austríaca. Após alguns anos de noivado, o que começara por ser uma profética admiração de Vicky pelo músico valenciano acabou em casamento, realizado em Valencia, a 19 de janeiro de 1933. Victoria foi não só a eterna e amorosa companheira de Joaquín, mas também a sua mais eficaz colaboradora musical — como intérprete das suas obras — e literária, pois é autora de muitos textos que o mestre musicou.

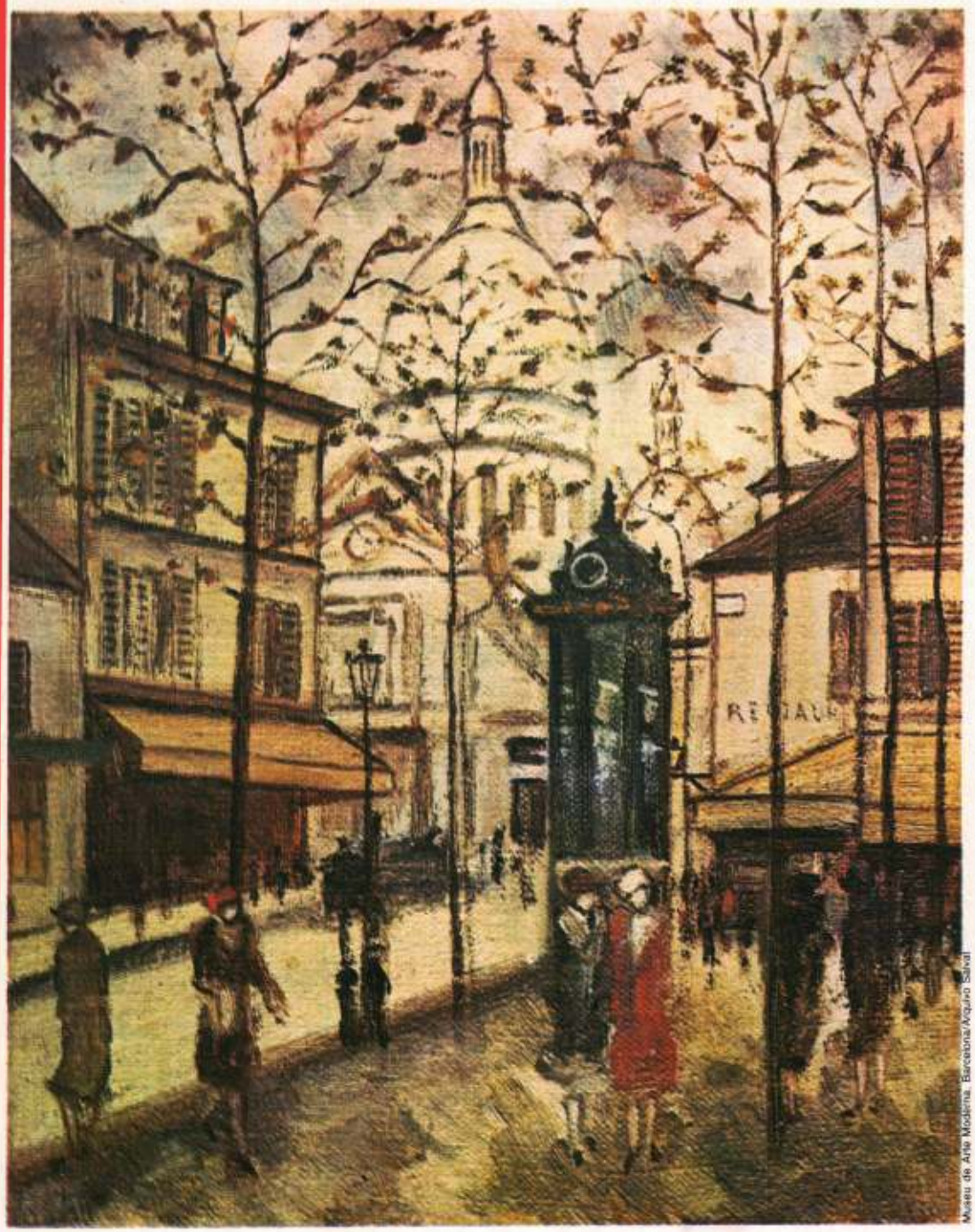
Talvez se deva fazer aqui referência à maneira de compor de Rodrigo, com a ajuda do piano e de uma máquina de Braille especial, com a qual escreveu tantas e tantas peças de fatura impecável.

Em Paris, Rodrigo aumentou os êxitos e prestígio. Nesta cidade, teve o apoio de Falla e Ricardo Viñes voltou a relembrar os seus anos a serviço da melhor música nova, graças às criações pianísticas do jovem valenciano. Mas, por essa altura, os pais ficaram arruinados e Joaquín teve de regressar a Espanha, para ganhar o primeiro prêmio de um concurso organizado pelo Círculo de Belas-Artes de Valencia com *Per la flor del lliri blau* («Pela Flor do Lírio Azul»), ambicioso poema sinfônico.

Pouco depois, Falla ajudou-o na obtenção da bolsa de estudo «Conde de Cartagena», graças à qual pôde voltar a Paris. Aqui continuou a compor, mas a deflagração da Segunda Guerra Mundial, que surpreendeu o casal Rodrigo na Alemanha, obrigou-o a regressar a casa.

Europa Press

Entre os seus precoces estudos musicais em Valencia e a sonhada viagem a Paris medeiam, na vida de Rodrigo, uns vinte anos, durante os quais se alicerça a sua rotunda personalidade musical. Não são alheias a este processo a existência da Orquestra Sinfônica da cidade e a presença de professores como López Chávarri e o extraordinário Francisco Antich, a quem deveu uma boa parte da sua formação. Em cima, retrato de Joaquín Rodrigo.



Museu de Arte Moderna, Barcelona/Arquivo Salvat

Roger Viollet

O reconhecimento internacional

A partir de 9 de novembro de 1940, dia da triunfal estréia do *Concerto de Aranjuez*, em Barcelona, a carreira de Rodrigo como autor foi ininterrupta. De todos os que trabalharam na Espanha do pós-guerra, talvez tenha sido ele o músico que se dedicou com maior regularidade à tarefa da composição.

Professor e criador da cadeira Manuel de Falla na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Madrid, membro efetivo da Real Academia de Belas-Artes de S. Fernando, possuidor de numerosas distinções nacionais e estrangeiras, Rodrigo recebeu inúmeras homenagens em todo o mundo. Homem de uma cultura notável e conversador agradável, sua obra musical situa-o nesse lugar de privilegiado sempre concedido aos clássicos vivos. Pai de uma filha, Cecília, casada com o distinto violinista Agustín León Ara, Rodrigo atingiu,

Quando, em 1927, Joaquín Rodrigo ingressou na Escola Normal de Música de Paris, compusera já várias peças para piano, violino e orquestra. Dukas chegou a dizer que Rodrigo «era o mais dotado dos seus discípulos espanhóis», o que não é pouco, se se pensar que antes o tinham sido Albéniz, Falla e Turina. Em cima: Praça de Montmartre, *óleo de Pascual Elias.*

Na fotografia da direita, os reis de Espanha entregando ao maestro Joaquín Rodrigo a medalha de ouro de mérito de Belas-Artes, em 29 de Maio de 1980.

ao lado da mulher, uma fecunda velhice e continua a dar ao mundo os frutos da sua arte.

Por ocasião do seu octogésimo aniversário, a Orquestra e Coros Nacionais de Espanha prestaram homenagem ao mestre no Teatro Real de Madrid, em 19 de novembro de 1981. Neste concerto, dirigido por Max Bragado, estrearam-se na Espanha duas das suas últimas composições: *A la busca del más allá* («Em busca do Além») e *Concerto Pastoral*. Nesta última obra, encontra-se, sem dúvida, uma das mais belas passagens da produção do músico valenciano. Mas, acima de tudo, permanece intacto o brio juvenil de um artista que, no longo caminho de uma vida octogenária, não perdeu nem a ilusão, nem a personalidade, nem a força criadora.

À esquerda: sentado ao piano, Ricardo Viñes (1875-1943), que, em Paris, deu o seu apoio amistoso ao jovem Joaquín Rodrigo, divulgando nos seus concertos as obras pianísticas do músico valenciano. Viñes estreou a maioria das composições para piano de Satie, Ravel, Debussy, Roussel, Auric, Poulenc, Milhaud e Balakiref, bem como dos espanhóis Albéniz, Granados e Falla.

Europa Press

Produção musical

Capítulo 36

Um trabalho criador original

As difíceis circunstâncias políticas vividas na Espanha depois da Guerra Civil facilitaram o isolamento e a incomunicação com as correntes musicais de além-Pirineus, pois a diáspora da maior parte dos membros da Geração da República privou o país de grandes mestres, capazes de manterem a música espanhola ao nível europeu. Nesse triste panorama, animado por uns quantos autores, como Xavier Montsalvatge ou Gerardo Gombau, a figura de Joaquín Rodrigo, o seu trabalho de criação pessoal, significou o mais direto elo de ligação com os pressupostos e objetivos da chamada Geração de 27. Graças a Rodrigo, ao seu esforço para dar continuidade às conquistas técnicas e estéticas das últimas obras de Falla, o vazio da música espanhola do pós-guerra não se transformou num abismo.

A obra de Rodrigo comunga nos planos de renovação da linguagem da música espanhola propostos pelos membros da Geração de 27, assim chamados por comparação com a geração literária que se juntou em torno do centenário de Góngora, comemorado em 1927. Esses planos compreendiam uma aproximação das disciplinas intelectuais; uma objetividade que proporcionasse um novo neoclassicismo; um desejo de perfeição, de obra bem feita e o repúdio de toda a grandiloqüência e desordem. Resumindo, tinham-se proposto despojar a música de sublimidades. Quase todos esses traços dos músicos de antes da guerra e alguns mais, como um certo arcaísmo deliberado, se encontram no Rodrigo de sempre, pois é um dos artistas que se manteve fiel ao estilo que caracterizou o início da sua carreira.

Dentro da obra total de Rodrigo, teremos de fazer uma referência às suas canções, peças de piano, de câmara, corais, orquestrais, à sua música de cena e de cinema e até mesmo às obras destinadas ao teatro lírico. Ou seja, uma amostra variada da sua versatilidade criadora. Dentro deste amplo mostruário, o gênero mais cultivado pelo mestre valenciano foi o do concerto, em que escreveu obras para modalidades instrumentais muito variadas. Por isso, nas linhas que se seguem, concederemos mais importância a este gênero e começaremos pelo primeiro e mais célebre deles, o *Concerto de Aranjuez*.

O «Concerto de Aranjuez»

Escrito para viola dedilhada e orquestra, no Bairro Latino de Paris, durante a primavera de 1939, o *Concerto de Aranjuez* foi estreado em Barcelona pelo violista Regino Sáinz de la Maza (1897-1981), que voltou a tocá-lo com êxito enorme, imediatamente a seguir, em Bilbau e Madrid. Rodrigo, que não propôs qualquer programa para a obra, indicou, no entanto, uma época e lugar para o seu concerto: o Aranjuez cortesão, anterior ao famoso motim de 1808 contra Godoy, estilizando a Espanha castiça de *majos* e *majas*, toureiros e *bailaores*, presente nas tonadilhas do século XVIII. Para tal, valeu-se da sua enorme intuição para evocar ambientes, confrontando a viola com uma orquestra bastante numerosa, mas de uma textura tão transparente e mozartiana que nunca fica abafada.

O primeiro andamento é animado por um ritmo vivo, não interrompido pelos temas e floreios da viola. A fama do *Concerto de Aranjuez* deve-se, acima de tudo, ao seu *adagio*, construído sobre um belíssimo e melancólico tema com um certo sabor oriental. A explosão do tema na orquestra, depois da longa e tensa cadência, é

um dos achados mais felizes de toda a obra de Rodrigo. O *Concerto de Aranjuez* termina com um *allegro gentile,* no qual o autor evoca uma dança de corte, com um sabor popular. A leveza e frescor do concerto vivaldiano não estão ausentes desta obra, que significou a mais feliz evasão culta que os espanhóis encontraram, depois de terem sofrido as penas e carências da guerra.

O «Concerto Heróico»

Escrito para piano e orquestra, o *Concerto Heróico,* de que Rodrigo tinha feito alguns esboços muito antes de começar a composição do *Concerto de Aranjuez,* implica uma viragem radical no espírito que o animava. Com ele, encontramo-nos perante uma obra de atmosfera épica e grande extensão, relacionada com certos exemplos do concertismo pós-romântico. Todavia, o *Concerto Heróico* não chegou a inserir-se no repertório e é, além disso, o único concerto de Rodrigo que não foi gravado. Contudo, com esta obra, dedicada às ruínas de Sagunto, Rodrigo obteve o Prêmio Nacional de Música de 1942, ano em que se realizou a sua estréia em Lisboa.

O «Concerto de Estio»

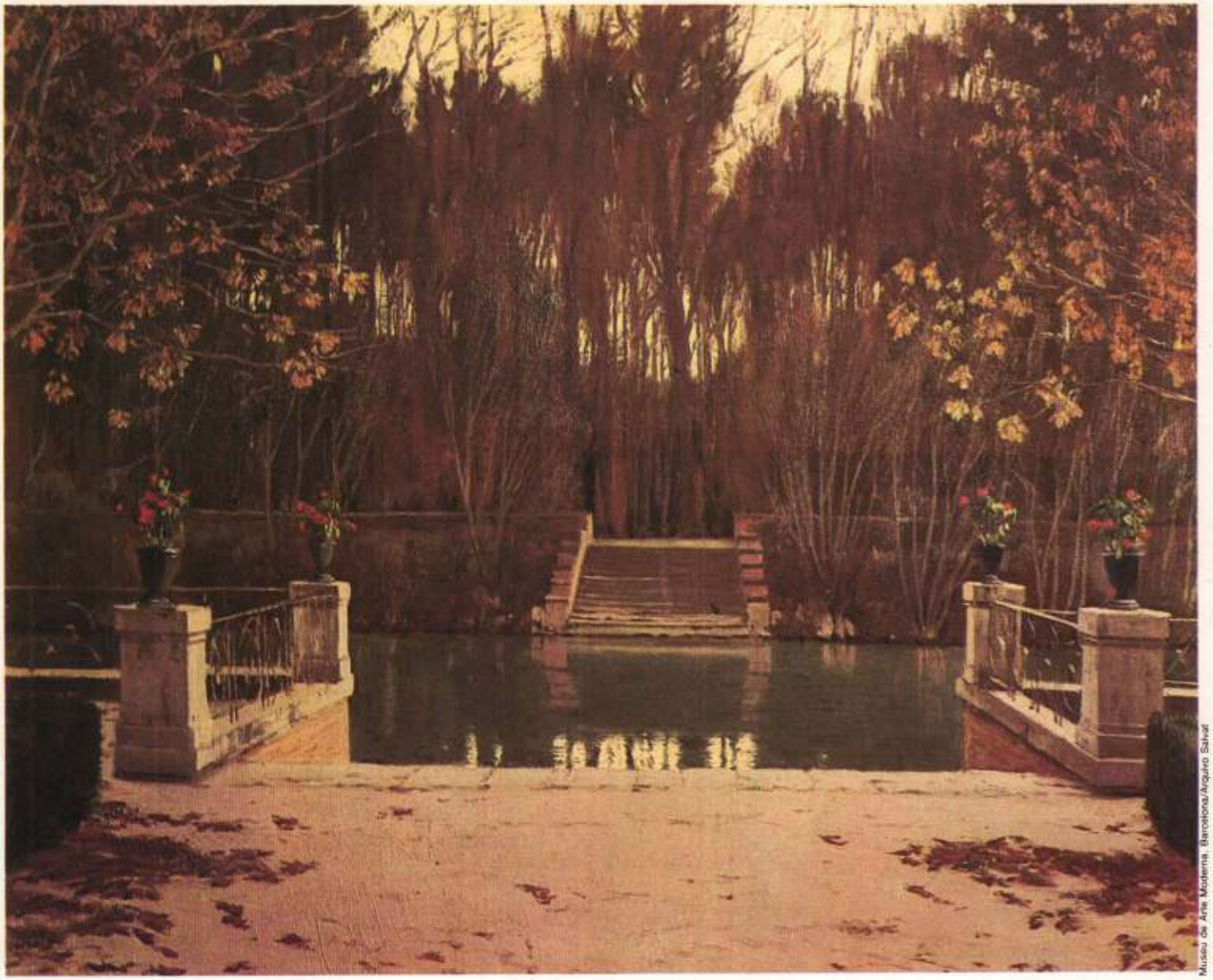
Escrito para violino e orquestra, este concerto foi estreado em Lisboa, em 1944, pelo violinista Enrique Iniesta, sob a direção de Bartolomé Pérez Casas. Depois, Christian Ferras e Agustín León Ara popularizaram-no por toda a Europa.

O título deriva do fato de ter sido escrito, na costa do Mediterrâneo, durante o verão de 1943. O próprio compositor fez umas notas para apresentar a sua obra, nas quais aludia a uma pretendida herança de Vivaldi. Para Rodrigo, o *Concerto de Estio* não apresenta uma substância temática popular, mas sim depurada através do seu longo uso nas formas mais aristocráticas da música européia. Só o último andamento, *Rondino,* tem uma certa filiação catalã. Também o segundo tempo, *Siciliana,* reflete o melancólico lirismo de Rodrigo num belo tema *cantabile,* com variações. Nas últimas, o tema mistura-se com o do prelúdio do concerto, que tem muito do melhor de Rodrigo, lírico e virtuose, irônico e doce.

O «Concerto Galante»

Esta obra data do ano de 1949 e é o primeiro dos concertos escritos por Rodrigo para violoncelo e orquestra, posto que, depois, escreveu um outro para o violoncelista inglês Julian Lloyd Webber, irmão do autor da ópera *rock Evita.* Com o *Concerto Galante,* destinado ao violoncelista catalão Gaspar Cassadó, o compositor saguntino torna a evocar um mundo que lhe é muito querido: o da galanteria popular madrilena. «Um mundo muito do século XVIII, muito antigo e muito moderno», para utilizarmos as palavras de Rubén Darío. O Rodrigo inquieto e incisivo do

Embaixo: Jardim de Aranjuez, *de Santiago Rusiñol. Foi num ambiente como este que Joaquín Rodrigo situou o seu* Concerto de Aranjuez, *para viola dedilhada e orquestra, cuja estréia, no final de 1940, talvez tenha marcado um dos momentos mais altos da música espanhola contemporânea.*



Museu de Arte Moderna, Barcelona/Arquivo Salvat

Concerto de Aranjuez está de novo presente no *Concerto Galante*, que alguns críticos acusam de semelhança conceptual e de realização com o de Aranjuez, de modo que o instrumento solista merece um tratamento análogo ao que a viola tem naquela obra, ressalvadas as diferenças que separam os dois instrumentos.

O «Concerto Serenata»

Este concerto de harpa e orquestra foi estreado em Madrid, a 9 de novembro de 1956, pela Orquestra Nacional dirigida por Paul Klecki. Atuou como solista o harpista Nicanor Zabaleta, que uns anos antes encomendara esta obra a Rodrigo.

Com ela, Rodrigo insiste no mundo madrileno do século XVIII, recriado por Barbieri no século XIX, e de novo se remete ao espanholismo implícito nas sonatas de Scarlatti e do padre Soler, compositor este que já lhe havia inspirado uma obra para orquestra, a *Soleriana*. Enrique Franco descreveu bem esta obra ao escrever: «Depois do alvoroço de raiz castiço-citadina de espírito popular e de sujeição e acentuações européias de ontem e de hoje que é o primeiro andamento — farsa e licenciosidade da música espanhola —, o segundo canta a sua melancolia da maneira como Rodrigo o fizera no segundo tempo do *Concerto de Aranjuez*. Uma *arietta* exposta em cânone, um *intermezzo* em forma fugada e uma condensadíssima repetição daquela servem a emoção de um instrumento

Clive Barda

No seu Concerto de Estio, *Joaquín Rodrigo não só recusou um possível regresso ao romântico, como demonstrou o seu domínio da música européia e fez uma forte afirmação de modernidade. Embaixo: óleo de Joaquim Sorolla,* Passeio junto ao Mar.

Museu Sorolla, Madrid / Arquivo Salvat

Na fotografia de cima, Joaquín Rodrigo, ao piano, ensaia com o violoncelista inglês Julian Lloyd Weber o Concerto como Um Divertimento, *de violoncelo e orquestra. Este concerto, o segundo que escreveu para esse instrumento — o anterior fora o* Concerto Galante —, *foi estreado em 1982.*

Arquivo Salvat

A música de corte e popular dos anos de Filipe IV inspirou a Fantasia para Um Gentil-Homem, *que Rodrigo dedicou ao célebre violista Andrés Segovia (fotografia de cima). Embaixo:* Romaria Andaluza, *óleo de B. de Martín (Museu das Belas-Artes de Granada) que assume o espírito do* Concerto Andaluz, *com que Rodrigo evocou a Andaluzia do século XVIII.*

que é encarnado materialmente pela harpa, mas que, por fantasmagoria, é como a viola das ramagens de Aranjuez, asas de harpa, cauda de piano e alma de viola.»

A «Fantasia para Um Gentil-Homem»

Inspirada em algumas peças recolhidas por Gaspar Sanz na sua *Instrucción de música sobre la guitarra española,* a *Fantasia* é uma das mais sóbrias e elegantes partituras de Rodrigo.

O músico valenciano dedicou-a ao violista Andrés Segovia, que a estreou em 5 de março de 1958, em S. Francisco da Califórnia, com a Orquestra Sinfônica daquela cidade norte-americana, dirigida por Enrique Jordá. Uma vez mais, esse equilíbrio dourado entre o lirismo e a inteligência — a que se refere o seu biógrafo Vayá — está presente na obra, em que Rodrigo recriou, com essa preocupação culturalista que distingue muitas das suas criações, danças espanholas de corte e populares da época de Filipe IV. Tal como do *Concerto de Aranjuez* existe uma versão para harpa destinada a Zabaleta, que a gravou em disco, da *Fantasia para Um Gentil-Homem* o autor fez uma versão para flauta, que foi gravada pelo destinatário, o flautista irlandês James Galway.

O «Concerto Madrigal»

O madrigal de Jacques Arcadelt (1504-1560) *O felici ochi miei,* sobre o qual Diego Ortiz compôs quatro das «Recercadas» incluídas no seu livro *Tratado de Glosas,* publicado em Roma, em 1553, serviu a Rodrigo como ponto de partida para o seu *Concerto Madrigal* para duas violas, estreado por Pepe e Ángel Romero no Hollywood Bowl, de Los Angeles, com a Orquestra Sinfônica local, dirigida por Rafael Frübeck, de Burgos, em 30 de julho de 1970.

A nostálgica melodia daquele que foi cantor da Capela Sistina no início do século XVI é tratada sob a forma de variações. Depois de uma *fanfare* introdutória, no início do segundo andamento o tema do madrigal é exposto pela flauta e, a partir daí, nos oito andamentos restantes — entrada, *pastorcito, girardilla,* pastoral, fandango, arieta, sapateado e *caccia* à espanhola — vão-se articulando novas variações, com uma total liberdade formal, enlaçando-se à maneira de suíte. Estamos outra vez dentro de um clima poético característico do Rodrigo que gosta de transfigurar o passado musical espanhol. No *Concerto Madrigal* conjugam-se com grande mestria a indeterminação tonal da velha música renascentista e o caráter popular da viola.

O «Concerto Andaluz»

Esta obra foi destinada à família Romero, formada por Caledonio e seus filhos, Celin, Pepe e Ángel, violistas que contribuíram para tornar populares nos Estados Unidos as peças de Rodrigo. Foram precisamente eles que o estrearam em San Antonio, no Texas, em 1967.

Salmer

O caráter andaluz que este concerto possa ter está longe do que poderíamos imaginar depois de conhecermos as obras de Falla e Turina. Rodrigo torna a recuar ao século XVIII, à Andaluzia da Idade das Luzes, e dá-nos como primeiro tempo um bolero e como terceiro e último umas antigas sevilhanas e um sapateado. No conjunto, a obra tem mais um ar manchego do que andaluz, o que também acontece noutra importante peça concertante de Rodrigo: *Sones en la Giralda*, para harpa e orquestra, estreada em Madrid em 1963 pela harpista Marisa Robles.

O «Concerto Pastoral»

Estreado em Londres, em 1978, por James Galway, o *Concerto Pastoral*, para flauta e orquestra, é um dos mais difíceis que jamais se escreveram para este instrumento. Isto deve-se ao fato de Rodrigo ter querido aproveitar o virtuosismo técnico do referido flautista irlandês, para quem engenhou um alarde de escrita arriscada, que continua a ser um desafio a todos os flautistas do mundo. Se o primeiro andamento, *allegro*, é um *tour de force* para o solista, o rondó final apresenta dificuldades sem conta, que o obrigam, na sua velocidade endiabrada, a habilidades circenses. Em contrapartida, o *adagio*, embora tenha uma seção viva e tipicamente rodriguiana, é, devido ao ritmo e brilho, um dos mais formosos e melancólicos escritos pelo músico saguntino. A resposta do corne-inglês à flauta tem um efeito quase mágico, perpassado de beleza crepuscular.

Outras obras

No amplo catálogo de Joaquín Rodrigo, há numerosas obras que merecem ser salientadas. Entre as escritas para piano, estudadas em livro por Antonio Iglesias, tornaram-se célebres o seu *Preludio al gallo mañanero* («Prelúdio ao Galo da Manhã») (1926), *À l'ombre de Torre Bermeja* («À Sombra da Torre Vermelha») (1945) e as *Sonatas de Castilla* (1950-1951).

Entre as canções, são notáveis as que constituem o álbum que reúne quatorze, a maioria aparecida entre 1934 e 1939, e que foram estudadas por Francisco José León Tello. As mais famosas são, todavia, os *Quatro Madrigais Amatórios* (1947), que deram a volta ao mundo na voz das mais célebres cantoras espanholas. Além destas, devemos citar os *Dois Poemas de Juan Ramón Jiménez*, a *Homenagem a Debussy: La Grotte* (1962) e as dez canções *Con Antonio Machado* (1970).

Entre as suas obras corais, obteve merecida fama a *Música para Um Códice Salmantino* (1953), baseada na *Ode a Salamanca*, de Miguel de Unamuno. E, entre as de câmara, a *Sonata Pimpante* (1966), de violino e piano, da qual se disse que era uma imagem precisa do seu título: viva, cintilante, ligeira.

Quanto às obras orquestrais, convém lembrar essa sentida homenagem a Luis de Milán, o vihuelista valenciano do século XVI, que Rodrigo intitulou *Sarabanda Longínqua* (1926), e as delicadezas harmônicas das quatro *berceuses* que compõem a *Música para Um Jardim*.

É difícil concentrar em pouco espaço as realizações de um artista tão pessoal e extraordinário como Rodrigo. Desde *Per la flor del lliri blau*, poema sinfônico de corte pós-romântico, até *Em busca do Além*, estende-se uma paisagem musical de tons muito variados e, apesar das suas limitações e condicionamentos, tão cheia de atrativos e de vida como quando foi criada.

Catálogo de obras

Obra orquestral

Jograis (1923) • *Sarabanda Longínqua e Villancico* (1930) • *Per la flor del lliri blau* (1934) • *Concerto de Aranjuez*, viola e orquestra (1939) • *Concerto Heróico*, piano e orquestra (1942) • *Concerto de Estio*, violino e orquestra (1934) • *Concerto Galante*, violoncelo e orquestra (1949) • *Concerto Serenata*, harpa e orquestra (1952) • *Soleriana* (1953) • *Fantasia para Um Gentil-Homem*, viola e orquestra (1954) • *Música para Um Jardim* (1957) • *Concerto Andaluz*, 4 violas e orquestra (1967) • *Sones en la Giralda*, harpa e orquestra (1963) • *Concerto Madrigal*, 2 violas e orquestra (1968) • *Concerto Pastoral*, flauta e orquestra (1978) • *Concerto como Um Divertimento*, violoncelo e orquestra (1982).

Obra instrumental

Suite de Piano (1923) • *Prelúdio ao Galo da Manhã* (1926) • *Siciliana*, violoncelo e piano (1929) • 4 peças de piano (1936) • 5 *Sonatas de Castela*, com tocata a modo de pregão, piano (1951) • 4 *Estampas Andaluzas*, piano (1954) • *Tonadilhas*, 2 violas (1960) • *Invocação e Dança*, viola (1961) • *Sonata à Espanhola*, viola (1969).

Obras de teatro

Pavana Real, bailado (V. Kahmi, 1955) • *O Filho Fingido*, zarzuela (J. M. Valverde, segundo Lope de Vega, 1964) • *A Açucena de Quito*, ópera (J. Valverde, 1965).

Obra vocal

Cântico da Esposa, voz e piano (1934) • *Esta niña se lleva la flor*, voz e piano (1934) • *Triptic de Mossèn Cinto*, voz e orquestra (1935) • *Quatro Madrigais Amatórios*, voz e piano (1947) • *Ausências de Dulcinéia*, barítono, 4 sopranos orquestra (1948) • 10 canções espanholas, voz e piano (1951) • 3 vilancicos, voz e piano (1951) • 2 poemas, voz e flauta ou piano (J. R. Jiménez, 1961) • *Homenagem a Debussy: La Grotte* (1962) • 4 *Canções Sefardins*, voz e piano (1963) • *Rosalina*, voz e orquestra (1965) • *Con Antonio Machado*, 10 canções para voz e piano (1970).

Obra coral

Música para Um Códice Salmantino (M. de Unamuno, 1953).

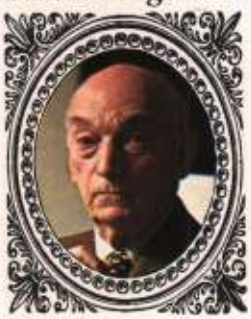
Obra de câmara

Sonata Pimpante, violino e piano (1966).

O singular virtuosismo do flautista irlandês James Galway despertou um interesse profundo no mestre Joaquín Rodrigo. Já havia preparado para ele uma versão da Fantasia para Um Gentil-Homem, *quando lhe dedicou o* Concerto Pastoral, *que aquele estreou em Londres em 1978. Embaixo: Joaquín Rodrigo e James Galway, no Royal Festival Hall da capital britânica.*

Europa Press

Perfil biográfico



Capítulo 37

Mompou, uma obra «calada»

Federico Mompou nasceu em Barcelona, a 16 de abril de 1893. Foi o terceiro dos filhos que teve o casal formado por Federico Mompou y Montmany e Josefina Dencausse y Cominal, dos quais unicamente sobreviveram dois: José, que se dedicaria à pintura, e Federico, o compositor.

Ascendência familiar

O pai de Federico Mompou (1855-1935) era originário de Ginestar d'Ebre (província de Tarragona), embora a sua família se tivesse fixado muito cedo numa povoação próxima, Pinell de Brai. Estudou para a carreira de leis em Tortosa e Valencia e preparou-se para exercer a profissão de notário. Mais tarde, estabeleceu-se em Barcelona, cidade onde conheceu a futura mulher, Josefina.

A família Dencausse procedia de Tarbes, cidade francesa capital do departamento dos Altos Pireneus. Os Dencausse tinham uma fundição de sinos, cuja origem remontava ao século XVI. O pai de Josefina, Jean, mudara-se para Barcelona quando ainda era adolescente, acompanhado pelo irmão Pierre, herdeiro da fundição de Tarbes, para iniciar os trâmites da instalação de uma sucursal da fábrica de sinos. Pierre só regressou a França depois de Jean se ter adaptado ao novo ritmo de trabalho assim como ao ambiente de uma cidade tão mediterrânica e ruidosa como já era, então, Barcelona.

A nova fundição de sinos dos Dencausse ficava situada na base da montanha de Montjuic, na Rua Cabanas, 31. Jean Dencausse casou, ainda muito jovem, com Ignacia Modesta Cominal, nascida em Barcelona, cujo pai, também de origem francesa, era diretor da primeira fábrica de gás de Barcelona. O casal fixou residência perto da fundição, na pequena Praça de San Pablo, 1, ou seja o núcleo do bairro que, uns anos mais tarde, constituiria o Paralelo. Ali nasceram os três filhos do casal Dencausse-Cominal: Josefina (mãe de Federico), Pedro e Modesta, esta última cerca de vinte anos mais nova do que a irmã mais velha.

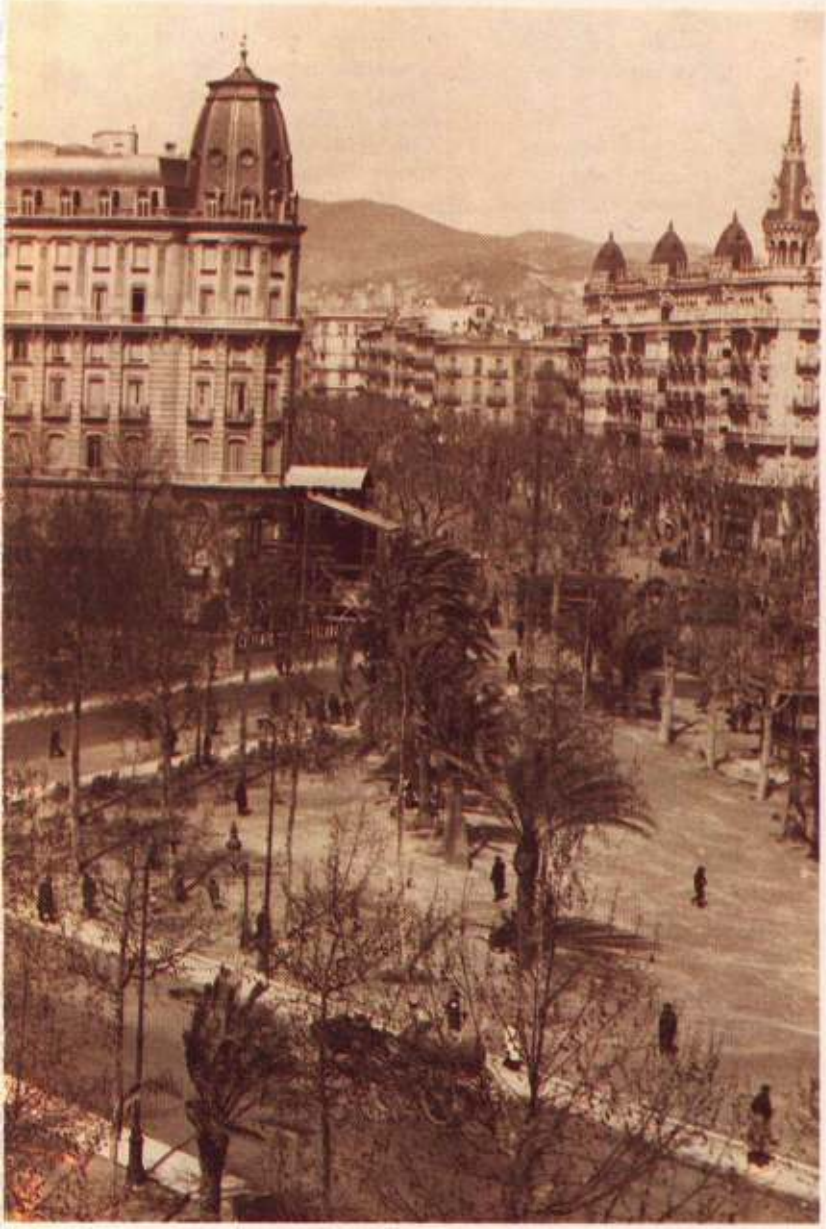
Ao completar os 17 anos, Josefina convenceu a família a autorizá-la a casar com Federico Mompou y Montmany, que tinha 29 anos quando se realizou o casamento. Depois do nascimento do seu primeiro filho, que morreu um pouco mais tarde, nasceram José, em 1888, e Federico, em 1893. Este último nasceu onde viviam os avós Dencausse, uma vez que o n.º 1 da pequena Praça de San Pablo se transformara no domicílio do casal Mompou-Dencausse.

Infância e adolescência

Federico Mompou y Dencausse foi batizado na Catedral de Barcelona e foram-lhe dados os nomes de Federico, Juan e Pablo. Na infância, Mompou viveu em bairros industriais da sua cidade natal, cheios de ruído e de múltiplos sons; indubitavelmente, o fascínio que sentiu pelo som desde criança podia proceder dos sinos da fundição familiar e dos seus sons harmônicos. Nas freqüentes visitas que realizava à fundição, o pequeno sentia-se atraído pelas ressonâncias que ouvia dentro da nave industrial e tentava com esforço captar a nota exata que emitia cada um dos sinos. Mais tarde, admirou-se de como era difícil modificá-los e conseguir a sua perfeita afinação para que pudessem chegar a produzir a nota desejada pelo cliente. Mompou não só conservou este amor pelo som dos sinos como decerto também se inspirou neles para produzir o seu famoso «acorde metálico». Com efeito, uns anos depois, criou uma sobreposição de sons que denominou *barrio de playa*, em recordação dos seus passeios pelo bairro barcelonês de Pekin. Referindo-se a este acorde, Mompou disse: «É o símbolo de toda a minha música.»

Mompou estudou nas Écoles Françaises e nos Hermanos de la Doctrina Cristiana. Até 1907, passou os verões com a família, na casa que o avô Dencausse tinha

F. X. Ribots



Arquivo Municipal

Arquivo Mompou

na Rua Bertran, próximo da colina barcelonesa do Putxet. Foi nesta casa que iniciou os estudos musicais com o Prof. Pere Serra, que, mais tarde, acumulou com as aulas de solfejo no Conservatório do Liceo. Aos 15 anos, mais concretamente a 14 de maio de 1908, apresentou-se em público com outro discípulo de Pere Serra, Francisco Figueras, na sala do Orfeó Barcelonés, com um programa que integrava obras de Mozart, Grieg, Schubert e Mendelssohn. Nesta época, a sua técnica era já extraordinária.

Em março de 1909, deu-se um acontecimento decisivo para a vida de músico de Federico Mompou. Assistiu a um concerto em que atuaram Gabriel Fauré e a

Em cima, ao centro: vista da Praça de Catalunha, em Barcelona, por volta de 1920. A cidade em que Mompou nasceu, a 16 de abril de 1893, era já um centro urbano de caráter europeu, onde o futuro músico pôde contar com professores que possibilitaram a sua rápida formação profissional. Na fotografia de cima, à direita, Federico Mompou y Montmany, pai do músico, quando já era empregado da La Catalana de Gas. Na fotografia da direita, a jovem e sensível Josefina Dencausse, mãe do músico.

Arquivo Mompou

Na fotografia da esquerda, Federico Mompou em 1906, no dia da sua primeira comunhão. Pareciam longe os anos em que brincava no piano, depois de o irmão e a tia terem dado a lição. Era já um adolescente, com os olhos cheios do pequeno mundo teatral perto da sua casa, e que daí a dois anos daria o primeiro concerto, como discípulo de Pere Serra.

pianista Marguerite Long, com um programa exclusivamente constituído por obras de Fauré. Esta audição, realizada na Sala Mozart, de Barcelona, começou com o quinteto para instrumentos de cordas e piano. Esta música foi para Mompou como que uma revelação para a sua vocação musical. Pela primeira vez, sentiu a possibilidade de chegar a ser ele próprio um criador. A partir do dia seguinte, dedicou-se secretamente à procura dos seus próprios sons com a ajuda do teclado. O próprio Mompou explicou: «Sem o saber, deviam existir em mim forças latentes que só esperavam um pretexto para despertar. A música de Fauré foi esse pretexto; poderia ter sido também a de Debussy ou de Ravel.» O fato de Mompou viver em Barcelona, uma das cidades mais wagnerianas do mundo, não parece ter influenciado as suas predileções musicais. Na sua obra pode-se falar de afinidades, mas não de influências.

A partir deste acontecimento, começou a escrever breves frases musicais em pequenos papéis *(paperets)*, a que chamou *Jardim, Caminho da Montanha* e, mais tarde, *Danças de Faunos, O Mensageiro da Aldeia* e *Plany (Queixa)*. Este último, com o nome de *Plany (lento cantabile)*, constituiu, depois, o primeiro fragmento de *Impressões Íntimas* (1911-1914).

A primeira viagem a Paris

Em outubro de 1911, Mompou realizou a viagem obrigatória a Paris com que sonhavam quase todos os artistas da época e que, no seu caso, teve o apoio da família. Oficialmente, ia à capital francesa para intensificar os estudos pianísticos, mas o que realmente lhe interessava era estudar composição sob a direção dos mestres que admirava. Instalou-se na Maison des Francs-Bourgeois, preparada para residência de estudantes. Tentou visitar Gabriel Fauré, então diretor do Conservatório de Paris, uma vez que levava uma carta de recomendação de Enrique Granados para ele. Depois de uma longa espera, e quando estava quase a ser recebido, foi-se embora devido à sua grande timidez.

A partir deste ano, o músico catalão passou grande parte da sua vida entre Barcelona e Paris. Na capital francesa viveu, em períodos desiguais, cerca de vinte anos. Segundo a sua própria confissão, «gosta de viver na solidão das grandes cidades», já que elas lhe permitem viver em plenitude a sua vida interior. Esta predileção pela solidão e a sua introversão favoreceram, sem dúvida, o ato de criação e puseram em jogo as forças do subconsciente.

À sua chegada a Paris, Mompou pôs-se em contato com Isidore Philipp, o grande pedagogo, que lhe recomendou como professor o seu discípulo Ferdinand Motte-Lacroix, o qual, sob a supervisão do próprio Philipp, o fez trabalhar o repertório pianístico tradicional, formando-se assim como excelente pianista. Poucos anos depois, Motte-Lacroix transformar-se-ia no primeiro intérprete da música de Mompou. Quanto aos estudos de composição, não conseguiu trabalhar diretamente com Louis Diémer e encontrou um professor, Pessard, com o qual não tardou a surgir uma grande incompatibilidade em virtude da sua rigidez pedagógica. Mompou decidiu, então, estudar com Marcel Samuel-Rousseau, mas também não gostou dele, uma vez que este só se interessava pelo ensino estrito das teorias ou normas tradicionais.

Anos de boêmia

De regresso a Barcelona, Mompou levou uma vida boêmia. Ia com freqüência aos espetáculos noturnos do Paralelo e das Ramblas, onde se encontrava com os membros dos Bailados de Sergei Diaghilef e, por vezes, com Arthur Rubinstein, que visitava freqüentemente Barcelona. Os Bailados Russos tinham estreado em 1917, no Liceo de Barcelona, *Parade*, com música de Erik Satie e cenários de Pablo Picasso. Mompou sentia-se muito atraído pela música de Satie e pela novidade das suas idéias estéticas. Durante estes anos, Mompou residiu em casa dos pais, que se tinham mudado para a Rua Caspe, onde a mãe recebia periodicamente os seus amigos e personalidades da vida artística, literária e musical, entre as quais figuravam Manuel de Falla e Sergei Prokofief.

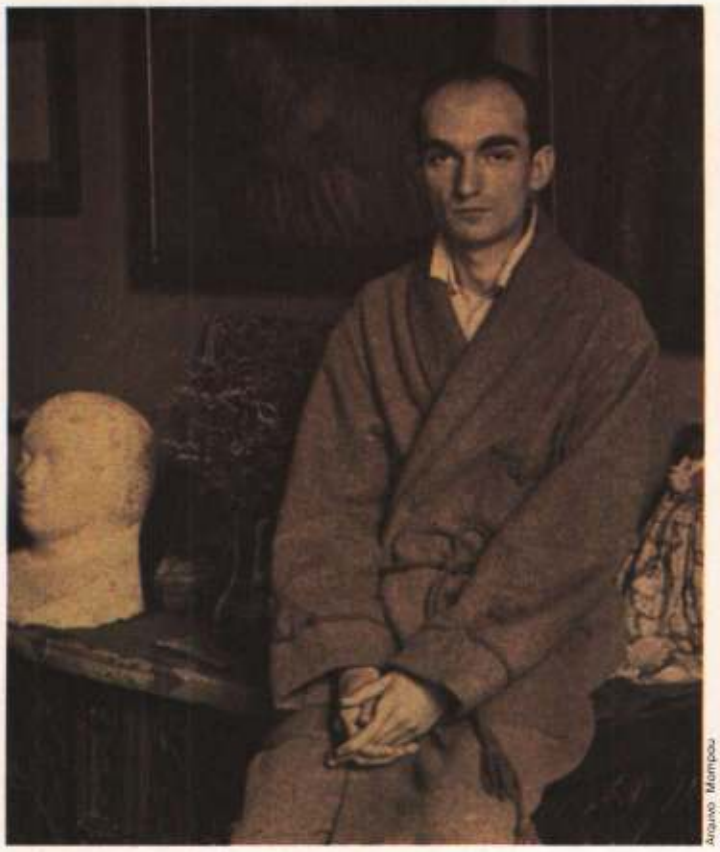
Nesta época, começou a trabalhar em *Impressions intimes* («Impressões Íntimas») (1911-1914) e em *Pessebres* («Presépios») (1914-1917). Uma segunda fase foi a iniciada por *Suburbis* («Subúrbios») (1916-1917), obra

F. X. Fàbrega

O mundo polifacético e multicolor do Paralelo seria o ambiente freqüentado por Federico Mompou no regresso da sua primeira estada em Paris. Os inconformistas políticos, os sonhadores de novas utopias, os escritores e os jovens artistas procuravam na mágica rua, como nas Ramblas, os grandes artistas de passagem pela cidade ou os que, fugindo da guerra, tinham acabado por se fixar em Barcelona. Em cima: vista do Paralelo, com o Teatro Espanhol em primeiro plano.

poética e realista de caráter vincado. Mompou corporizou uma série de imagens e impressões que o tinham interessado. Assim, por exemplo, em *L'home de l'aristó* («O Homem da Sanfona»), em que o músico descreve um «velhinho sentado no seu pequeno banco de madeira carcomida, que recebe as esmolas dos caminhantes enquanto faz gemer preguiçosamente a sua velha sanfona desafinada». Referindo-se a *El carrer, el guitarrista i el vell cavall* («A Rua, o Violista e o Velho Cavalo»), disse: «Não é puramente uma estrada, mas também não é de todo uma rua [...] Apenas a recordação de uma musiquinha de viola [...] Passa um carro cheio de pedras e o cavalo, de olhos grandes e resignados, que caminha com esforço, lentamente, arrastando uma pata doente.»

Neste tipo de obras, Mompou é como que um vidente, que sabe descobrir o sentido das coisas humildes e marginalizadas e que, uma vez eleitas pelo músico, se transformam em vitais e significativas. Outro aspecto interessante é a predileção pelo primitivo que as suas peças dedicadas aos ciganos refletem, fascinado como estava pela elegância e a naturalidade desta raça. Pouco depois, a obra de Mompou iniciou uma vertente inédita e misteriosa com os *Cants màgics* («Cantos Mágicos») (1917-1919), a sua primeira composição publicada, que dedicou ao seu professor, Ferdinand Motte-Lacroix. Outras três obras editadas nessa época são: *Fêtes lointaines* («Festas ao Longe») (1920), *Charmes* («Encantos») (1920-1921) e *Trois variations* («Três Variações») (1921), modelares pela sua simplicidade e concisão. Com estas composições, encontramo-nos próximos da estética do Grupo dos Seis francês, formado por Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Louis Durey, Georges Auric e Germaine Tailleferre, que, segundo Mompou, «pretendia opor-se à elegância senhorial» de Debussy, Fauré e Ravel, «às formas vagas, névoas, cores e perfumes», e preferia «as linhas precisas e a luz clara». Mompou rejeita nas suas obras qualquer grandiloqüência ou sentimentalismo. Da sua música disse que é «a menos composta do mundo». Não parece surgir de nenhuma lógica nem de nenhum conceito racional. O ouvinte encontra-se perante uma obra que se diria não ter sido planejada mentalmente antes de se concretizar em sons, como se fosse nos próprios sons que encontrasse a força geradora. Mompou sentia já a necessidade de começar de novo, de partir do zero, de *recomeçar*, palavra-chave da sua estética. Mompou foi extraordinariamente dócil à chamada vocacional e decidiu «entrar na música» como uma pessoa que entra numa ordem religiosa. Progressivamente, o compositor irá eliminando qualquer referência à realidade num início da noite escura. Para isso, escolherá os meios clássicos: a renúncia e a ascese.



Arquivo Mompou

Mompou, por volta de 1920. Neste ano, realizou sua segunda viagem a Paris, onde o esperava o seu professor Motte-Lacroix, que recebera dele o Cants màgics *e que sentia pelo seu discípulo um respeito e admiração crescentes.*

Em 1922, deu-se um acontecimento importante na vida de Mompou: um concerto no Palau de la Música de Barcelona, constituído exclusivamente por obras suas e de Toldrà. À direita: mosaico de Bru na fachada do Palau.

O lançamento internacional

Em abril de 1920, Mompou voltou a Paris, acompanhado do irmão José, com a intenção de dar a conhecer os *Cantos Mágicos* e de entrar em contato com o Grupo dos Seis, idéia que abandonou depois, desta vez instalando-se perto do *boulevard* Montmartre, exatamente no mesmo hotel onde, na sua primeira estada parisiense, se hospedara Frédéric Chopin, compositor com o qual Mompou tem tantas afinidades.

Logo após a sua chegada a Paris, o célebre crítico Émile Vuillermoz, depois de o ter ouvido, ofereceu-se para lhe fazer uma entrevista para o jornal *Le Temps*. Mas tal como fizera anteriormente com Fauré, Mompou, dominado pela timidez, regressou a Barcelona horas antes do projetado encontro.

Em 1921 Motte-Lacroix estreou, na Sala Érard de Paris, três obras de música catalã: *Scènes d'enfants* («Cenas de Crianças») (1915-1918), *Cants màgics* e *Quatro Glosas sobre Crianças Catalãs*. Na primeira destas três obras está presente um dos objetivos de Mompou: recuperar o tempo passado. Em múltiplas ocasiões o seu objetivo não é senão conquistar o passado, os paraísos perdidos. Como se a sua forma de possuir a vida se encontrasse entre a música e a recordação. Quando era criança, escondia toda a espécie de objetos e brinquedos no jardim familiar do Putxet, com a única esperança de os encontrar uns anos mais tarde e, desse modo, negar a passagem do tempo: o passado transformado em presente.

Por fim, em junho de 1921, realizou-se o encontro com Vuillermoz, cujo artigo, publicado em *Le Temps*, constituiu o lançamento internacional de Mompou. Adolfo Salazar, o mais importante crítico espanhol da época, escreveu, em Junho de 1921, em *El Sol*, de Madrid: «Federico Mompou transformou-se no último artista querido de Paris.»

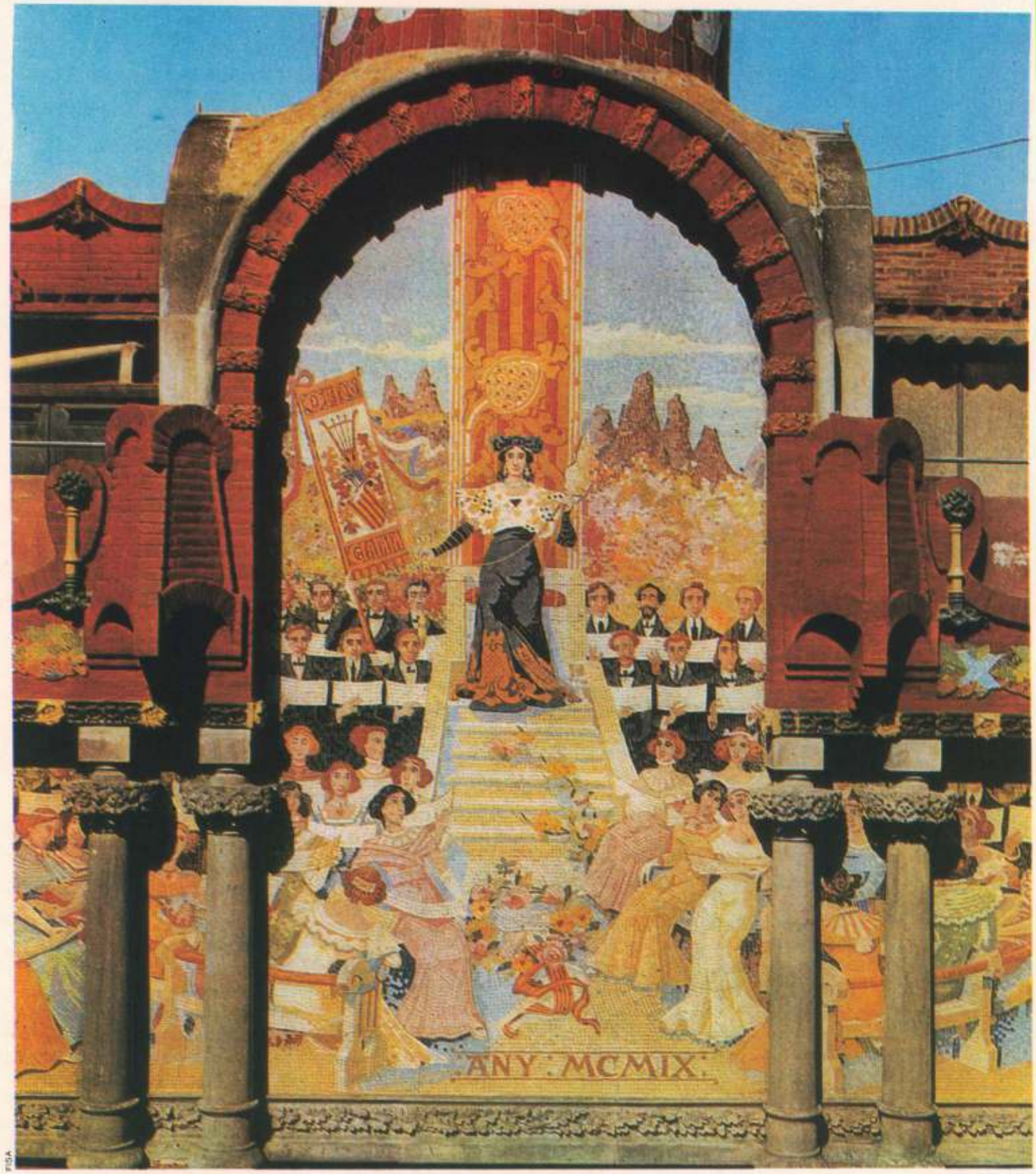
Data desta época um projeto de formar na Espanha o Grupo dos Quatro: Mompou, juntamente com Adolfo Salazar, Roberto Gerhard e Óscar Esplá, mas este projeto não chegou a se materializar.

De novo em Paris, viveu imerso na vida artístico-mundana desta cidade, contatando com figuras como Paul Valéry, León-Paul Fargue, André Gide, Maurice Ravel, Manuel de Falla, Joaquín Nin, etc., e assistindo periodicamente às grandes recepções em casa dos príncipes de Polignac, dos barões de Rotschild e dos príncipes Bassiano de Gaetani, entre outros. Era um momento de desorientação estética, em que os jovens artistas sentiam a necessidade de uma renovação da arte musical que na Europa entrara num período de desumanização. O momento era tão desorientador que numerosos compositores optaram pelos regressos ao passado, dos quais o neoclassicismo de um Stravinsky ou de um Hindemith foram os mais notáveis. Para Mompou, a situação era muito clara: sentia que pertencia a uma geração nova, «a raça dos primitivos».

Durante o período que vai de 1927 a 1930, Mompou compôs unicamente, além da *Canção e Dança n.º 4*, a primeira série de *Préludes* («Prelúdios») (1927-1930). Em 1931, coincidindo com uma longa estada em Barcelona, uniu-se a um grupo de músicos que criaram a Agrupacion de Compositores Independentes da Cataluña, CIC. Os seus membros eram Roberto Gerhard Eduard Toldrà, Manuel Blancafort, Baltasar Samper, Ricardo Lamote de Grignon, Joan Gibert Camins e Augustí Grau, e a sua finalidade era difundir a música contemporânea entre o público. Para além disso, não tiveram nenhum ideal estético, mas apenas o amor generalizado à música e os vínculos da amizade.

Quanto à música catalã, Mompou declarou ao crítico Francesc Traval: «Tenho um grande respeito e admiração pela obra de Morera. Aprecio muito sinceramente o talento de Pahissa e de Gerhard. As minhas preferências vão todas para a música de Blancafort. E adoro qualquer canção cantada pelo Orfeó Català.» Quanto ao nacionalismo da sua música, dizia: «Não é com a melodia que eu canto a Catalunha, mas com ressonâncias harmônicas, com acordes e cadências catalãs.»

De 1932 até 1942 estende-se um período de silêncio, no qual só compôs as *Três Variações sobre Um Tema de Chopin* (1938), que muitos anos mais tarde, em 1957, ampliará para doze com um epílogo, e a obra para piano: *Souvenirs de l'Exposition* («Recordações da Exposição») (1937). Este decênio, praticamente estéril, pode resumir-se nas expressivas palavras que escreveu ao seu amigo o compositor Manuel Blancafort: *«De música, res»* («De música, nada»).



O despertar de um silêncio

Em setembro de 1941, Mompou fez uma das suas habituais viagens de Paris a Barcelona e desta vez ficou definitivamente na sua cidade natal, decisão facilitada pelo ambiente difícil de Paris ocupada pelas tropas alemãs. No ano seguinte, voltou a sentir-se estimulado a criar e decidiu-se pelo canto. Iniciou o ciclo *Combat del sommi* (que em português se poderia traduzir por «Luta contra a Fantasia»), que levou nove anos a terminar e é formado por quatro lindíssimas canções sobre sonetos de um amigo, o poeta e editor José Janés: *Damunt de tu només les flors* («Só Flores sobre Ti») (1942), que evoca a imagem de uma jovem morta coberta de flores, *Aquesta nit un mateix vent* («Esta Noite Um Mesmo Vento») (1946), *Jo et pressentia com el mar* («Pressentia-Te como o Mar») (1948), *Fes-me la vida transparent* («Faz-Lhe a

Néstor Almendros

À esquerda: Federico Mompou e Carmen Bravo, sua mulher, em 1978. Uma longa história de amor, de mais de quinze anos, durante os quais Carmen foi uma companheira fiel, antecedeu a cerimônia tantas vezes adiada. Finalmente, na manhã do dia 21 de setembro de 1957, na capela românica da Vila Espanhola de Montjuic, com a igreja de porta fechada, repleta de rosas brancas para outro casamento celebrado naquele dia, e com um guarda e um fotógrafo por testemunhas, Federico e Carmen uniram-se pelo matrimônio.

Vida Transparente») (1951). A primeira delas faz parte do repertório da maioria dos cantores de *lied* atuais. Em 1943, apareceu uma segunda série de *Comptines*, para canto e piano — a primeira fora composta quinze anos antes —, inspiradas em fórmulas infantis de contar brincando, recompiladas pelo escritor francês Pierre Roy.

Na década de 40, Mompou deu um forte impulso à sua coleção de *Cançons i danses* («Canções e Danças»), que enriqueceu com mais cinco números; compôs os prelúdios VIII, IX e X e iniciou a série de *Paisagens*, cuja primeira peça, *La fuente y la campana* («A Fonte e o Sino») (1942), evoca o encanto da fonte da casa do arcebispo de Barcelona, atual Instituto Municipal de História. Em 1945, compôs duas canções sobre textos de Juan Ramon Jiménez, poeta com o qual o músico de Barcelona tem muitas afinidades: *Chove sobre o Rio* e *Pastoral*. Pouco depois, publicou uma obra magistral: *Cantar da Alma*, para canto e piano, expressão do mundo puro e ascético, do famoso texto de S. João da Cruz.

Em 1945, foi-lhe concedido o primeiro prêmio nacional da seção sinfônica e de câmara no Concurso de Compositores e Musicólogos Espanhóis.

Em 1950, realizou, com o fim de gravar um disco, uma viagem a Londres, cidade que já visitara noutras ocasiões e na qual se sentiu compreendido e estimulado.

Em 1955, estreou-se no Teatro Sadler's Wells desta cidade o bailado *House of Birds* («A Casa dos Pássaros»), que integrava uma seleção de obras pianísticas orquestradas por John Lanchbery; a coreografia esteve a cargo de Kenneth Macmillan e a cenografia e figurinos foram obra de Nicholas Georgiadis. Em Espanha, foi representada no ano seguinte, no Gran Teatro del Liceo, no Festival de Música e Dança de Granada e no de Santander. Este bailado faz parte do repertório da companhia do Sadler's Wells e do Covent Garden.

Para bailado, Mompou compôs também, em colaboração com Xavier Montsalvatge, uma obra baseada na peça de García Lorca *Amores de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. O bailado, intitulado *Perlimplinada*, foi estreado no Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, em abril de 1956, pela companhia do marquês de Cuevas.

Em 1957 ampliou as *Variações sobre Um Tema de Chopin*, obra bela e insolitamente extensa dentro da produção de Mompou. Nela está presente a identificação que existe, sob tantos aspectos, entre Mompou e Chopin. Como disse acertadamente Vladimir Jankélévitch, Mompou obteve nesta obra «a maior plenitude sonora através de uma supreendente economia de meios».

A 21 de setembro deste ano, casou com a pianista Carmen Bravo, discípula e intérprete da sua obra.

«A música calada, a solidão sonora»

Uns versos do *Cântico Espiritual* de S. João da Cruz, «a música calada, a solidão sonora», poema que conhecia desde a juventude, inspiraram-lhe o título de uma das suas obras mais conseguidas. Com esta expressão como guia, iniciou os quatro cadernos de *Música Calada* (1959-1967), considerada por ele próprio como a obra mais representativa da sua estética musical.

A partir de 1958, Mompou foi professor dos Cursos Internacionais de Informação e Interpretação da Música Espanhola, em Santiago de Compostela. No Hostal de los Reys Católicos ou no Palácio de Fonseca da bela cidade galega, Mompou ensinou a sua obra e técnica pianística a numerosas gerações de jovens músicos. São produto destas vivências na Galiza: *Carros de Galicia*, para piano (1960), *Duas Cantigas de Afonso, o Sábio* (*Canção e Dança n.º 10*, 1953), *Canto de Ultréia*, para coro misto (1962), e *Suíte Compostelana*, para viola (1962), dedicada a Andrés Segovia.

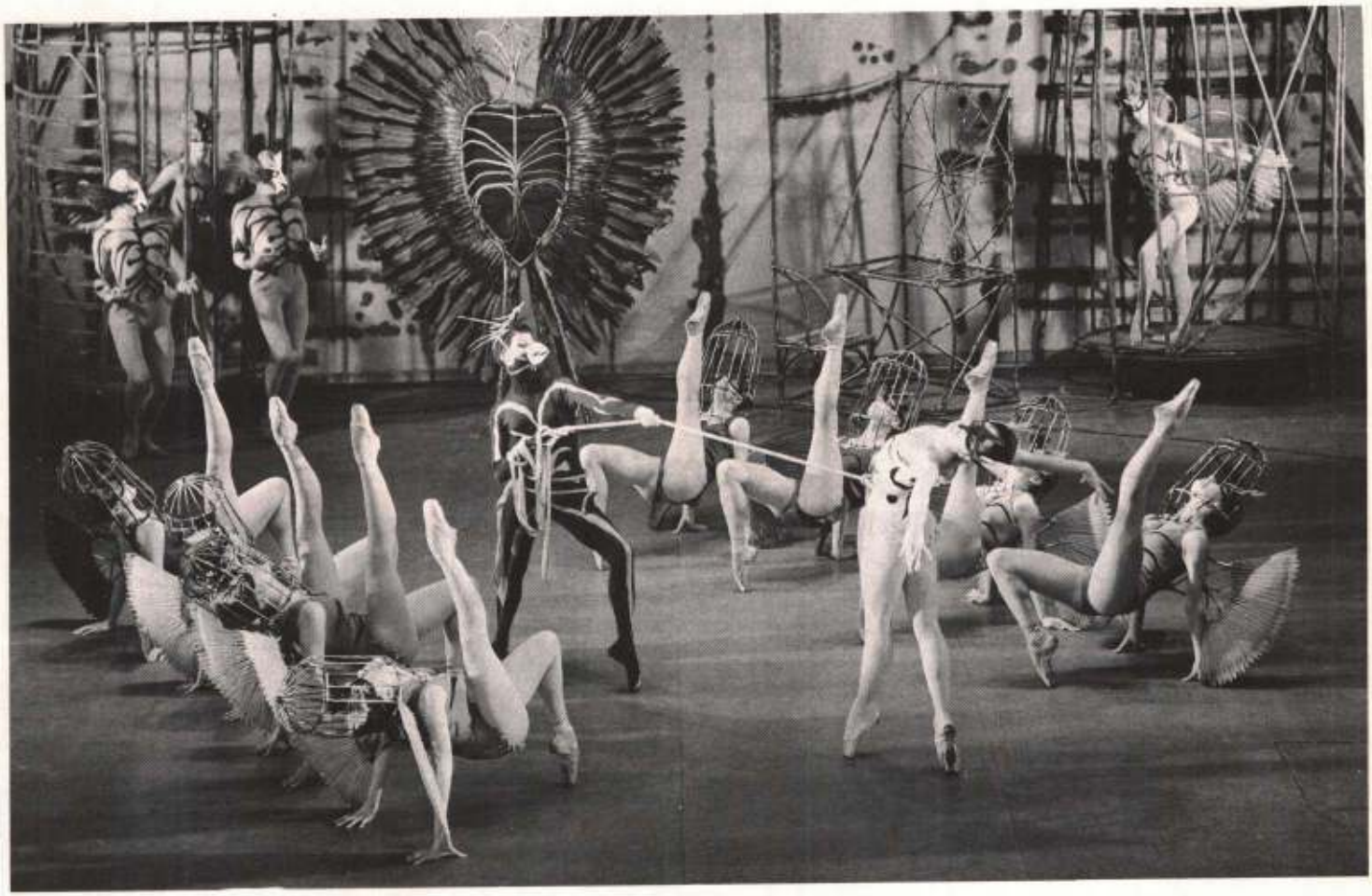
Em 1963, por encomenda da Terceira Semana de Música Religiosa de Cuenca, Mompou compôs a obra *Os Impropérios*, oratório para baixo solista, coro e orquestra. Trata-se, segundo Roger Prevel, estudioso de Mompou, do mais belo oratório escrito em Espanha durante esta metade do século XX, só podendo ser comparado com o *Stabat Mater*, de Poulenc, ou a *Missa*, de Stravinsky.

Posteriormente, escreveu, entre outras obras, a cantata infantil *L'ocell daurat* («O Pássaro Dourado»), estreada em 1971, em Barcelona, por um conjunto de cerca de quatro mil vozes infantis, sob a direção de Oriol Martorell. Em 1970, Mompou realizou uma viagem a Nova Iorque, para dar a conhecer a sua obra. Em 1972, por ocasião do centenário da morte de Bécquer, compôs *Becquerianas*, um ciclo de seis canções nas quais a música se identifica com o apaixonado texto poético. São de 1973 as *Cinq mélodies sur textes de Paul Valéry*. Nesta ocasião, Mompou criou para o poeta e amigo admirado desde a juventude uma música de grande profundidade expressiva.

Durante o decênio de 70, ampliou com mais dois números a coleção de *Canções e Danças*, com a particularidade de a n.º 13 se destinar à viola dedilhada. Em 1976, escreveu, para uma homenagem a Pablo Casals, uma obra de violoncelo e piano, *El pont* («A Ponte»), baseada numa obra antiga e inédita para piano. Em 1978, compôs, sobre o conhecido texto do poeta Joan Maragall, *La vaca cega* («A Vaca Cega»), para coro misto e órgão, que constitui a sua última criação.

Os Cursos Internacionais de Santiago de Compostela obrigaram Mompou a um duro exercício de autoanálise e a um grande esforço de comunicação, premiado pela devoção dos seus discípulos, que, no fim das aulas, lhe pediam que interpretasse algumas das suas obras. Embaixo: um aspecto do Hostal de los Reys Católicos, em Santiago, onde os professores dos cursos se hospedam e, por vezes, dão as suas aulas.

Arquivo Salvat



Dominik

The Bridgeman Art Library

París 4 Noviembre 1932

M/32

Mi querido amigo

Al recibir y leer la carta del amigo admirado y admirado, he sentido la emoción de la amistad. Le agradezco de corazón el interés por la salud de mi padre. Aparte nuevamente sigue mejor pero ya nada bueno podemos esperar dada su avanzada edad. He recibido por mujer Llobet sus intenciones de

Sendo um intérprete excepcional da sua obra pianística, Mompou atuou como tal em numerosas cidades espanholas e estrangeiras.

Prova evidente de que a obra de Federico Mompou, à margem de escolas e técnicas, foi reconhecida em todo o mundo musical ocidental são as diversas homenagens e prêmios que recebeu e as numerosas condecorações que possui: é acadêmico de número da Academia de Sant Jordi, de Barcelona, desde 1952, e membro honorário da Real Academia de San Fernando, desde 1973. Em 1976, recebeu a medalha de ouro da Assembléia Municipal de Barcelona e a medalha de mérito artístico do Município desta cidade. Em 1979, foi-lhe outorgado o Prêmio de Música Cidade de Barcelona e foi nomeado doutor *honoris causa* pela Universidade Central de Barcelona. Em França, também recebeu diversas condecorações e títulos: em 1952, o governo francês nomeou-o *officier* d'Académie e, em 1971, *chevalier* des Arts et des Lettres. Além disso, Mompou fez parte de numerosos júris de concursos internacionais (Genebra, Gênova, Varsóvia, Rio de Janeiro) e pertence a diversas entidades culturais e musicais internacionais. □

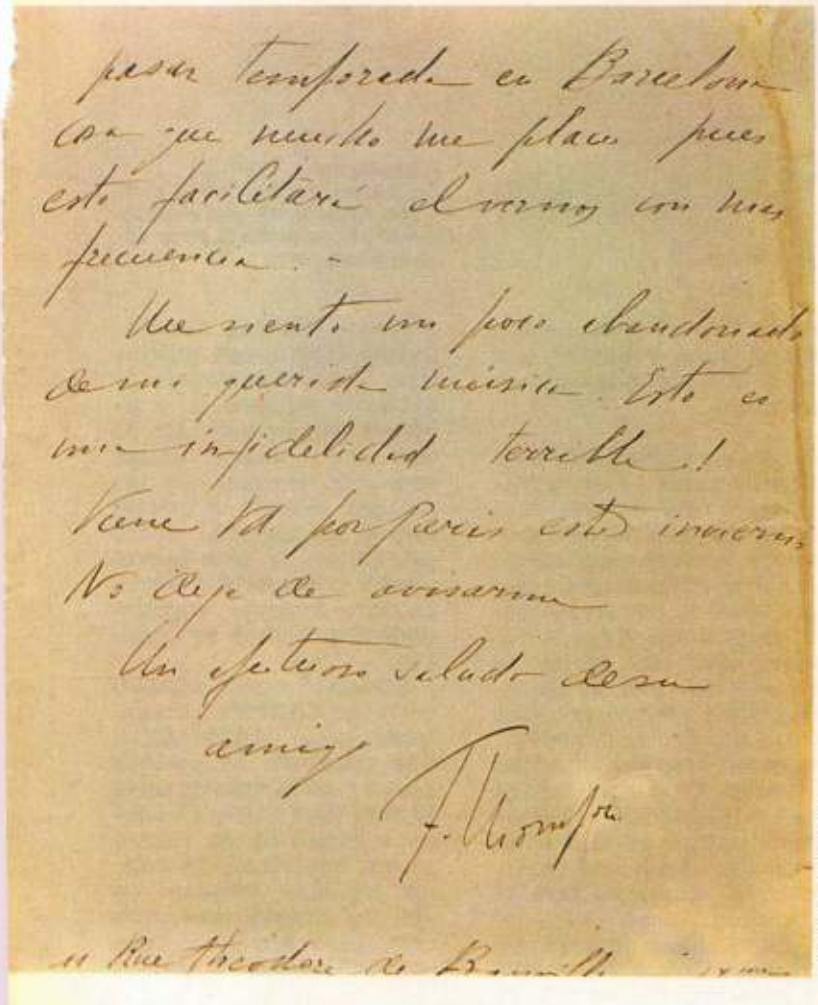
Capítulo 38

Mompou e o piano

Não é possível dar uma visão global de Federico Mompou sem falar também do intérprete, uma vez que as duas facetas estão intimamente ligadas. Como pianista, Mompou é um verdadeiro mestre da arte do fraseio: imperceptivelmente atrasa ou prolonga um som e acelera outro sem que o ritmo interno da obra se ressinta. Segundo as suas próprias palavras: «Exprimir é deslocar cada nota sensível do seu lugar metronômico, movimento flutuante sobre o rigor do compasso e obedecendo à nossa sensibilidade.» Mompou é partidário da «interpretação nota por nota». Federico Sopeña disse acerca da sua maneira de tocar: «O piano de Mompou canta a meia-voz, não subestima o valor do silêncio e, num contínuo redescobrir de acordes simples, tocados quase sem aflorar a tecla, vai descobrindo gota a gota, som a som, aquilo que uma tarde de primavera pode dar de único e musical ao diálogo da fonte e do sino. Estamos, indubitavelmente, perante um achado feliz da música espanhola: ternura sem angústia nem queixumes.»

No tecleio pianístico de Mompou realiza-se tudo isto com uma naturalidade distinta, como se o intérprete tivesse abandonado o rigor do compasso para que a música se movimentasse

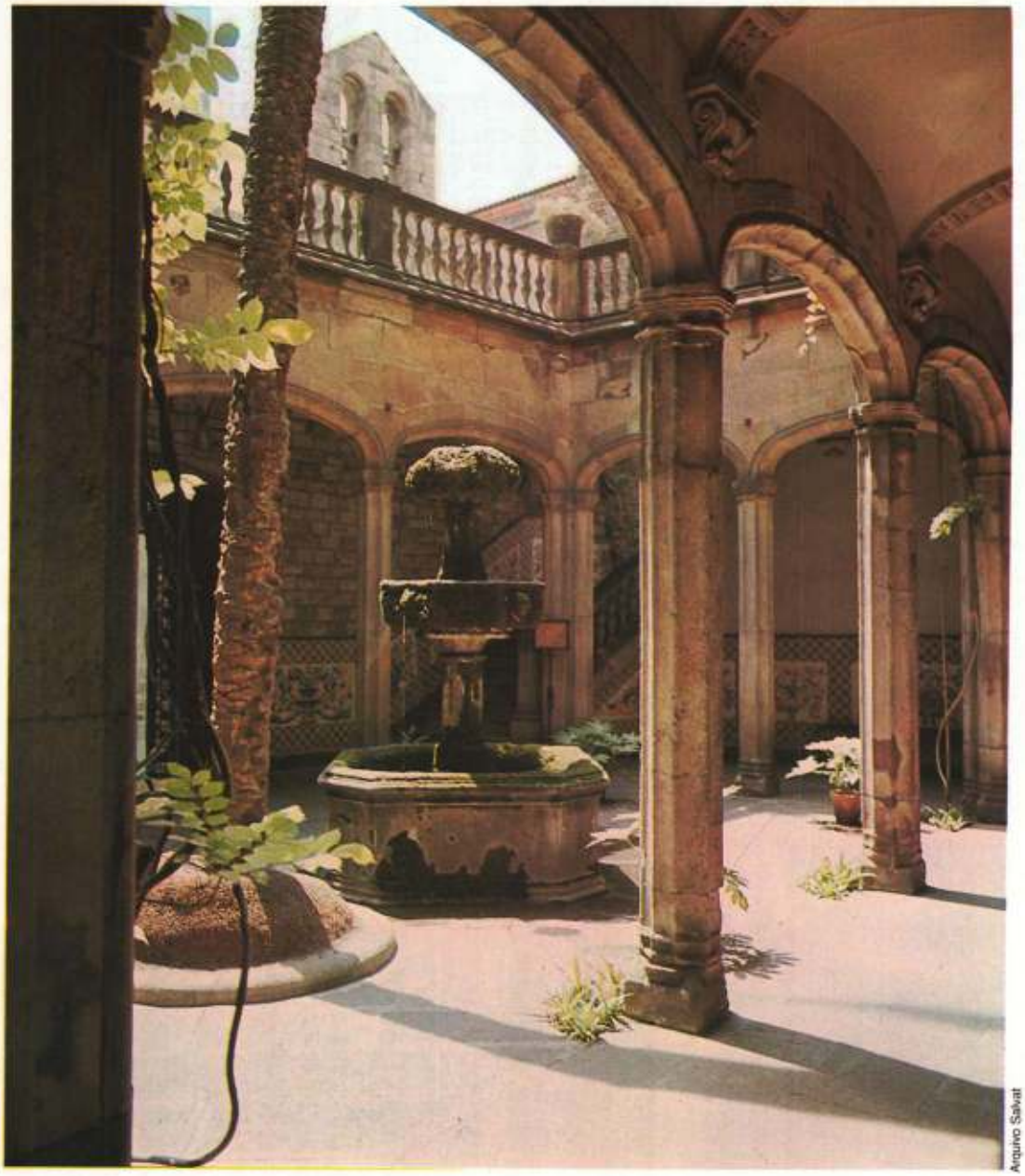
Mompou definiria a estréia em Londres do bailado House of Birds *como «a maior emoção da minha vida». À esquerda, em cima: uma cena do bailado; embaixo: um dos figurinos desenhados por N. Georgiadis. Ao centro: carta de Mompou para Falla, escrita em 1932. Nela diz: «Sinto-me um pouco abandonado pela minha querida música.» Com efeito, desde esta data até 1942, Mompou só compôs um par de peças em 1937 e 1938.*



Arquivo M.ª Isabel de Falla

Alicia Nolé

O piano foi sempre para Mompou o instrumento por excelência e, de fato, a parte mais importante da sua obra foi composta para piano. Tal como Tchaikovski, o mestre catalão reconheceu que «o piano é o meio de contato com a realidade musical». Em cima: Mompou ao piano.



Arquivo Salvat

Arquivo Mompou

Em cima: Mompou com o seu professor de piano em Paris, Ferdinand Motte-Lacroix, que estreou naquela cidade os Cants màgics, *a ele dedicados.*

À esquerda: a Casa do Arcediago, em Barcelona, com a sua típica fonte, que inspirou a Mompou a primeira peça da série Paisagens.

com liberdade total. «É tudo tão livre», disse Mompou, certa vez, a um pianista que lhe pedia indicações e pormenores para acertar na interpretação de uma das suas peças, e, na verdade, no seu modo de interpretar, o instinto musical prevalece sobre o intelecto.

Para Mompou, o piano é o instrumento ideal para estabelecer o contato mais freqüente com a realidade sonora. Os achados melódicos que Mompou realizou, tão amiúde, sobre o teclado não podem ser explicados do ponto de vista de um pensamento abstrato ou de um esforço de composição. Há poucos músicos tão afastados do conceito de artista-artesão como Mompou. Dá a impressão de que estes achados foram recebidos com humildade: «Tudo me foi dado», gosta de dizer. Esta atividade contemplativa coexiste com a consciência muito viva de que é um eleito.

Deu-se conta, desde jovem, de que esta disposição interior de poder e saber abrir-se à iniciativa dos sons exigia uma receptividade total e que devia manter todas as suas forças e energias disponíveis para isso. Sabia que, qualquer que fosse o trabalho escolhido para ganhar a vida, excetuando o manual, o afastaria do seu verdadeiro caminho — criar música — e não lhe traria nada de essencial. Por conseguinte, decidiu mergulhar na música.

Da sua vasta produção musical para piano, canto, viola, orquestra sinfônica e coros, apenas serão comentadas aqui algumas das suas obras pianísticas mais pessoais.

Primeiras obras para piano

Cants màgics («Cantos Mágicos») (1917 e 1919), obra que é formada por cinco números e reflete um mundo irreal e mágico, pode ser considerada um antecedente de *Charmes*. A sua escrita inovadora, sem barras de compasso nem armação, chamou a atenção, entre outros, de Émile Vuillermoz, Roberto Gerhard e Adolfo Salazar. Os *Cants màgics* foram estreados em Paris pelo antigo professor de Mompou, Ferdinand Motte-Lacroix, a quem a obra foi dedicada.

Outra peça tipicamente mompouniana é *Fêtes lointaines* («Festas Longínquas») (1920), que exprime uma forma determinada de evocar o passado ou a vivência interior por meio do som. A composição começa com sons de sinos — os tão amados sinos —, a que se segue um segundo trecho procedente de uma canção infantil; o terceiro e o quarto, de ritmo marcado, sugerem danças e cantos de crianças.

Quando Federico Mompou escreveu *Charmes* («Encantamentos») (1920-1921), não conhecia os poemas com o mesmo título do poeta francês Paul Valéry. O músico inspirava-se na palavra *karma*, que, na cultura indiana, significa «destino» ou «lei de casualidade», mas que, para Mompou, tinha primordialmente o sentido

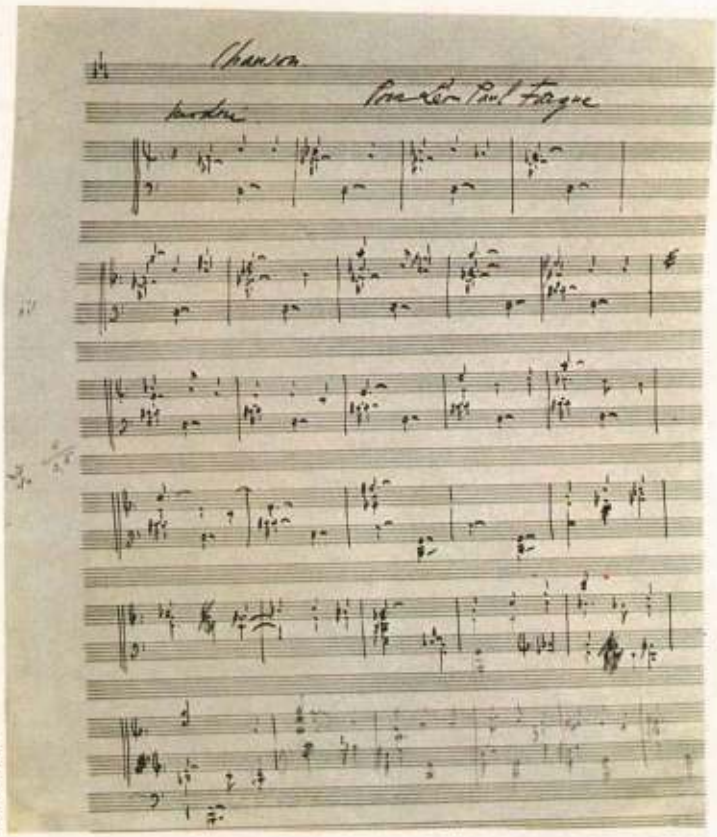
de encantamento. A obra consta de seis números, cada um dos quais tem um objetivo concreto: *Pour endormir la souffrance* («Para Adormecer o Sofrimento»), *Pour pénétrer les âmes* («Para Penetrar nas Almas»), *Pour inspirer l'amour* («Para Inspirar o Amor») *Pour les guérisons* («Para as Curas»), *Pour évoquer l'image du passé* («Para Evocar a Imagem do Passado»), *Pour appeler la joie* («Para Atrair a Alegria»).

A repetição de uma melodia ou de um ritmo parece ter uma força espiritual semelhante à de «uma forma primitiva de encantamento». Segundo Mompou, *Charmes* é uma das suas páginas favoritas, precisamente «porque corresponde à minha forma e maneira de compor». Efetivamente, o próprio conceito de composição desapareceu aqui. Os três primeiros números são dedicados ao crítico parisiense Émile Vuillermoz e os três últimos ao pianista catalão Ricardo Viñes, ambos descobridores, nos seus respectivos campos, dos novos valores musicais.

Uma longa história de canções e danças

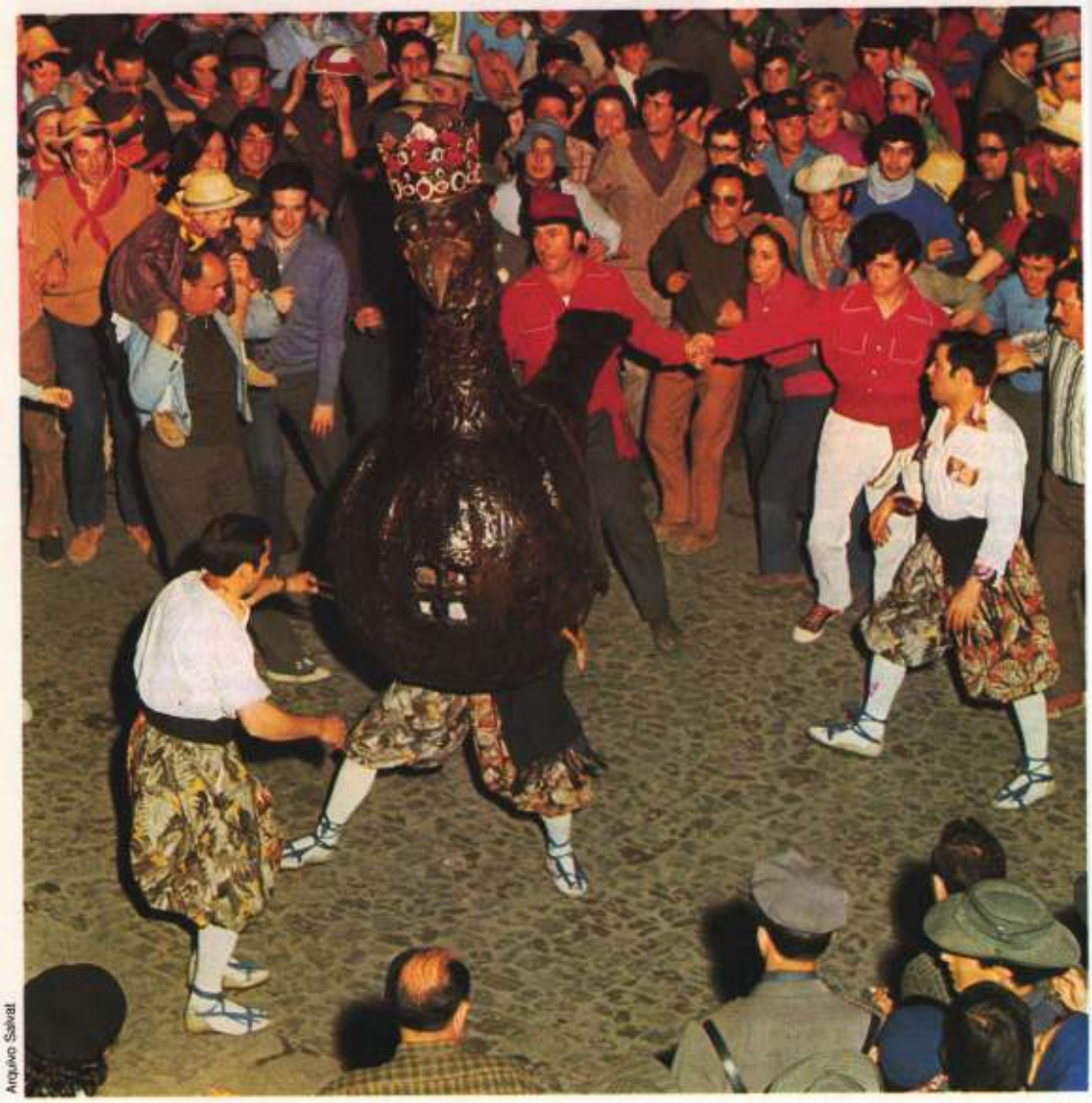
As *Cançons i danses* («Canções e Danças») são um conjunto de quinze canções e danças escritas para piano, exceto a n.º 10, para coro misto e depois transcrita para piano, a n.º 13, para viola, e a n.º 15, para órgão, durante um período que abarca mais de cinco décadas, de 1921 a 1973. O fato de escrever uma canção, lírica por essência, seguida de uma dança em que prevalece o ritmo, tem antecedentes remotos extraordinários. Apesar de a maioria das canções e danças desta coleção ter sido escrita sobre uma temática tradicional catalã, excetuando as n.ºs 5, 6, 13 e 15, que são de concepção livre, isso não nos autoriza a considerarmos Mompou um músico nacionalista: «Incomoda-me que me classifiquem de músico nacionalista. Toda a minha música está impregnada do espírito catalão, por meio de certos acordes ou ressonâncias características.» É ilógico pensar que Mompou, que criou uma obra totalmente desvinculada da música que se escrevia na Catalunha, pudesse pertencer a um movimento, o nacionalista, qu esteticamente já não estav vigente, ainda mais se re cordarmos o seu caráter d autêntico vanguardismo e d que a sua arte parece parti do zero. É surpreendente que, graças a meios e processos muito simples, como a introdução de um acorde ou uma modificação de ritmo, os elementos populares comecem imediatamente a «soar Mompou».

A coleção começa com a canção escrita em 1921, que se baseia na melodia de *La*



Arquivo Mompou

Durante o ano de 1961, Mompou compôs a Cançó i dansa n.º 11, *inspirada na solene dança da águia, que é dançada nas festas tradicionais da* Patum, *todos os anos celebradas em Berga (Catalunha). Embaixo: a referida dança. À esquerda: partitura da* Cançó i dansa n.º 12, *que o autor dedicou ao seu velho amigo Léon Paul Fargue.*



Arquivo Salvat

filla del Carmesí («A Filha de Carmesi»), de uma grande suavidade, enquanto a dança glosa a típica dança de Castelltersol, de origem francesa. O segundo binômio canção-dança (1918-1924) tem a melodia da canção *Senyora Isabel* e a dança inspira-se no arcaico e solene «*Galop*» de cortesia. A mais célebre das canções de embalar catalãs, *El noi de la mare,* encontra-se na base da terceira canção, de uma extraordinária riqueza harmônica: a dança é uma sardana extensa e alegre, em que estão presentes os recursos técnicos do autor. A sua inspiração é livre. A *Cançó i dansa n.º 4,* dedicada à princesa Bassiano, apresenta, na sua primeira parte, a melodia de *El mariner* («O Marinheiro»), harmonizada de forma magistral. A dança procede de *El ball del cirí* («A Dança do Círio»), que é bailado por seis pares durante a festa maior de Castelltersol. Por fim, torna a apresentar-se integralmente a canção. Depois de um intervalo de quinze anos, durante o qual compôs outras obras, apareceu a *Cançó i dansa n.º 5,* que não possui qualquer antecedente folclórico. A canção é solene, litúrgica, e a dança tem uma grande vitalidade. A *Cançó i dansa n.º 6* foi escrita no mesmo ano da anterior, em 1942, e é dedicada a Arthur Rubinstein. Lânguida e cheia de melancolia, possui uma grande perfeição formal, sem antecedentes folclóricos determinados. Lembra nostalgicamente os ritmos da música crioula latino-americana. A n.º 7 data de 1944 e tem fortes raízes tradicionais catalãs. Duas melodias, *Muntanyes regalades* («Montanhas Oferecidas») e *L'hereu Riera* («O Herdeiro Riera»), são os elementos principais de uma realização mompouniana de grande categoria. A canção seguinte baseia-se na belíssima melodia *El testament d'Amèlia* («O Testamento de Amélia»), de grande dramatismo, que contrasta com a frágil dança sobre *La filadora* («A Fiandeira»), ambas escritas em 1946. Dois anos mais tarde, compôs a *Cançó i dansa n.º 9,* que glosa a melodia de *El rossinyol* («O Rouxinol»); a dança é original e de caráter rústico. Para a sua criação seguinte,

Museu de Santa Cruz, Toledo/Arquivo Salvat

Para Federico Mompou, a expressão mais alta da sua estética musical está contida nos cadernos de Música Calada, *título retirado de um verso do* Cântico Espiritual, *de S. João da Cruz. À esquerda: o grande poeta místico espanhol, que tanta influência teve sobre Mompou, visto por um pintor anônimo do século xvi.*

Mompou inspirou-se em duas melodias medievais do repertório religioso não litúrgico: as *Cantigas de Afonso, o Sábio.* Foi só oito anos mais tarde, em 1961, que escreveu a *Cançó i dansa n.º 11,* onde está glosada a esplêndida e cerimoniosa dança de *L'àliga* («A Águia»), da antiquíssima festa popular da *Patum* de Berga, que se celebra no dia do Corpo de Deus. A duodécima, esboçada muito antes em Paris, tem como canção *La dama d'Aragón* («A Dama de Aragão»), elegante e poética, enquanto a dança evoca *La mala nova* («A Má Notícia») que, interiorizada por Mompou, se converte numa música de grande complexidade harmônica.

A «música calada»

A coleção de *Música Calada* pertence novamente à vertente mágica envolta em mistério da produção de Mompou. Compreende quatro cadernos e cobre um período de nove anos (1959-1967). O primeiro, escrito no ano de 1959, consta de oito peças. A sua origem foi a impressão que em época longínqua tinham causado a Mompou os poemas de Verlaine contidos em *Charmes,* além da influência determinante e já mencionada de S. João da Cruz. Ao longo deste caderno há uma série de idéias musicais, algumas delas extremamente contemplativas e estáticas, que, revestidas de harmonias insólitas, seduzem o ouvinte.

O segundo caderno contém sete peças escritas em 1962. Trata-se de obras íntimas, extremamente subjetivas e de expressão ascética, em que a desolação alterna com movimentos alegres e suaves. Duas delas têm estrutura ternária e, por vezes, há ecos de música tradicional catalã, bem como a influência fraterna de Chopin. O rigor e a audácia manifestam-se, por vezes, sob a forma de escrita serial.

O terceiro caderno, constituído apenas por cinco peças, tem a data de 1965. Inicia-se com uma primeira peça de andamento lento, que exprime desolação e evoca um tipo de música que surgira naquele momento nos Estados Unidos: a música repetitiva. Foi dada primazia à interiorização do som. Este caderno contém dois trechos prediletos de Mompou, a terceira e quarta peças, ambas de forma perfeita, irradiando intimidade e ternura.

A obra termina com o quarto caderno, escrito no ano de 1967 e dedicado à pianista Alicia de Larrocha, que o estreou em 1978, no Festival de Música de Cadaqués. Há nele como que uma aparência de improvisação, devido, em parte, ao *tempo,* que se mantém sem se definir, o que lhe dá um grande atrativo. Na quarta peça, há uma série de dez notas tratada de maneira extraordinariamente livre. Melancolia e luz alternam num clima de serenidade. Do conjunto desprende-se uma impressão de domínio, que se concretiza em formas muito moderadas e emotivas. O fim da coleção não pode ser menos retórico.

Música Calada, de Federico Mompou, tal como alguns dos fragmentos da música repetitiva atual, atinge dois objetivos de certo modo opostos: um, que parece conseguir o repouso dos sentidos, e outro, que desperta a percepção do ouvinte para captar as vibrações mais delicadas e sutis. ■

Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

Impressions intimes («Impressões Íntimas»): *Planys* («Queixas»), I, II, III, IV (1911-1914); *Pájaro triste* («Pássaro Triste») (1912); *La Barca* («A Barca») (1912); *Cuna* («Berço») (1914); *Secreto* («Segredo») (1912); *Gitano* («Cigano») (1914) • *Scènes d'enfants* («Cenas Infantis»): *Cris dans la rue* («Gritos na Rua») (1918); *Jeux* («Jogos»), I, II, III (1915); *Jeunes filles au jardin* («Meninas no Jardim») (1918) • *Pessebres* («Presépios»): *Dansa* («Dança») (1917); *L'ermita* («A Ermida») (1914); *El pastor* (1915) • *Suburbis* («Subúrbios»): *El carrer, el guitarrista i el vell cavall* («A Rua, o Violista e o Velho Cavalo») (1917); *Gitana* («Cigana»), I, II (1917); *La cegueta* («A Ceguinha») (1916); *L'home de l'aristó* («O Homem da Sanfona») (1916) • *Cants màgics* («Cantos Mágicos») (1917-1919) • *Fêtes lointaines* («Festas Longínquas») (1920) • *3 Variations* («3 Variações») (1921): *Thème – Les soldats, Courtoisie, Nocturne* («Tema – Os Soldados, Cortesia, Noturno») • *Charmes* («Encantamentos») (1920-1921): I. *Pour endormir la souffrance* («Para Adormecer o Sofrimento»); II. *Pour pénétrer les âmes* («Para Penetrar nas Almas»); III. *Pour inspirer l'amour* («Para Inspirar o Amor»); IV. *Pour les guérisons* («Para as Curas»); V. *Pour évoquer l'image du passé* («Para Evocar a Imagem do Passado»); VI. *Pour appeler la joie* («Para Atrair a Alegria») • *Dialogues* («Diálogos»), I, II (1923) • *Préludes* («Prelúdios»): 1.°, 2.°, 3.° e 4.° (1927-1928); 5.° (1930); 6.° *Pour la main gauche* («Para a Mão Esquerda») (1930); 7.° *Palmier d'étoiles* («Palmeira de Estrelas») (1951); 8.° e 9.° (1943); 10.° (1944) • *Souvenirs de l'Exposition* («Recordações da Exposição») (1937): I. *Entrée* («Entrada»); II. *Tableaux de statistiques* («Quadros Estatísticos»); III. *Planétaire* («Planetário»); IV. *Pavillon de l'élégance* («Pavilhão da Elegância») • *Variaciones sobre un tema de Chopin* (1938-1957) • *A Canção Que Mais Amava* (1944) • *Cançons i danses* («Canções e Danças»): 1.ª (1921); 2.ª (1918-1924); 3.ª (1926); 4.ª (1928); 5.ª e 6.ª (1942); 7.ª (1944); 8.ª (1946); 9.ª (1948); 10.ª (1953); 11.ª (1961); 12.ª (1962); 13.ª (1978) • *Paisajes* («Paisagens»): I. *La fuente y la campana* («A Fonte e o Sino») (1942); II. *El lago* («O Lago») (1947); III. *Carros de Galicia* (1960) • *Canción de cuna* («Canção de Embalar») (1951) • *Música callada* («Música Calada»): 1.° cad. (1959); 2.° cad. (1962); 3.° cad. (1965); 4.° cad. (1967).

Viola

Suite compostelana (1962) • *Cançó i dansa n.° 13* (1972).

Órgão

Pastoral (1972) • *Cançó i dança n.° 15* (1973).

Violoncelo e piano

El pont («A Ponte») (1976).

OBRA VOCAL

Canto e piano

L'hora grisa («A Hora Cinzenta») (M. Blancafort, 1915) • *Cançoneta incerta* (J. Carner, 1926) • *4 Melodies* (F. Mompou, 1925): I. *Rosa del camí* («Roda do Caminho»); II. *Cortina de lullatje* («Cortina de Folhagem»); III. *Incertitud* («Incerteza»); IV. *Neu* («Neve») • *Le nuage* («A Nuvem») (M. Pomés, 1928) • *Comptines* (1926): I. *Dalt d'un cotxe* («Num Carro»); II. *Margot la Pie;* III. *J'ai vu dans la lune* («Vi na Lua») • *Comptines* (1943): IV. *Aserrín, aserrán;* V. *Petite fille de Paris* («Garotinha de Paris»); VI. *Pito, pito, colorito* • *Combat del somni* («Luta contra a Fantasia») (J. Janés): *Damunt de tu només les flors* («Só Flores sobre Ti») (1942); *Aquesta nit um mateix vent* («Esta Noite Um Mesmo Vento») (1946); *Jo et pressentia com el mar* («Pressentia-Te como o Mar») (1948); *Fes-me la vida transparent* («Faz-Me a Vida Transparente») • *Chove sobre o Rio* (J. R. Jiménez, 1945) • *Pastoral* (J. R. Jiménez, 1945) • *Cantar da Alma* (S. João da Cruz, 1951) • *Canción de la feria* («Canção da Feira») (T. Garcés, 1949) • *Aureana do Sil* (R. Cabanillas, 1951) • *Sant Martí* (P. Ribot, 1962) • *Primeros Pasos* (C. Janés, 1964) • *Becquerianas* (1971-1972) • *5 Mélodies sur textes de Paul Valéry* («5 Melodias sobre Textos de Paul Valéry») (1972).

Canto e orquestra

5 Mélodies sur textes de Paul Valéry, orq. A. Ros Marbà (1972). *Combate del somni*, orq. Mompou-Ros Marbà (1973).

OBRA ORQUESTRAL

Escenas de niños («Cenas Infantis»), orq. A. Tansman (1936) • *Suburbis*, orq. M. Rosenthal • *Variações sobre Um Tema de Chopin*, orq. Mompou-Markevitch (1957).

Coro e orquestra

Impropérios (1963).

Coro misto

Cantar da Alma (S. João da Cruz, 1951) • *2 Cantigas de Afonso, o Sábio* (1953) • *Ave Maria* (1958) • *Vida Interior* (1961) • *Canto de Ultréia* (1962) • *Propis del temps d'Advent* («Próprios do Tempo do Advento»), coro misto, assembléia e órgão (1973) • *La vaca cega* («A Vaca Cega») (J. Maragall, 1978).

Coro infantil

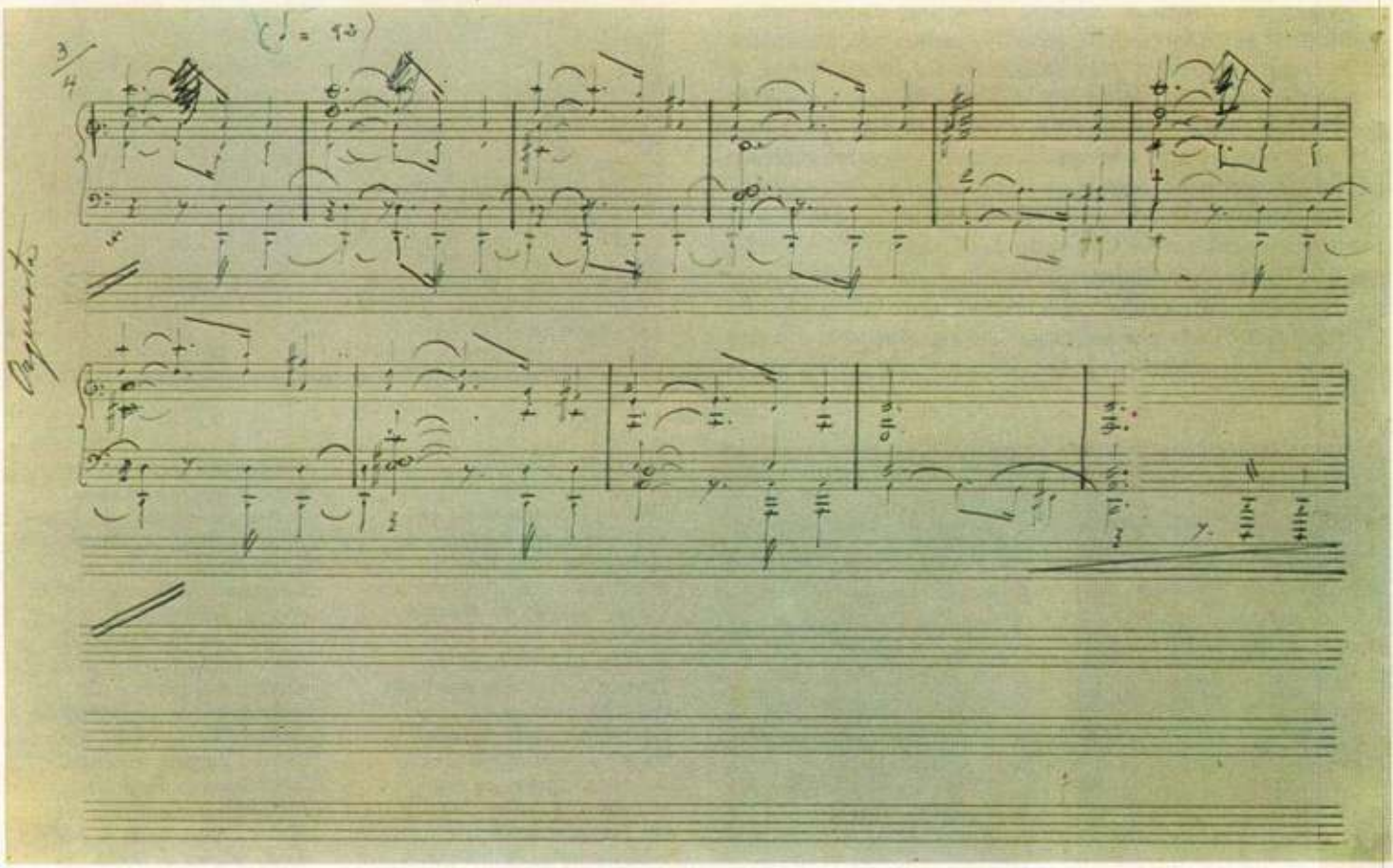
L'ocell daurat («O Pássaro Dourado»), cantata para coro infantil (1970).

OBRAS DE TEATRO

Bailado

House of Birds («A Casa dos Pássaros») (1955) • *Perlimplinada* (1956).

Os Impropérios *mostraram o ecletismo de um Mompou que não pode ser considerado autor de «apenas música para piano». Embaixo: página autógrafa de* Os Impropérios, *com o tema de* El noi de la mare.



Capítulo 39

A música espanhola contemporânea

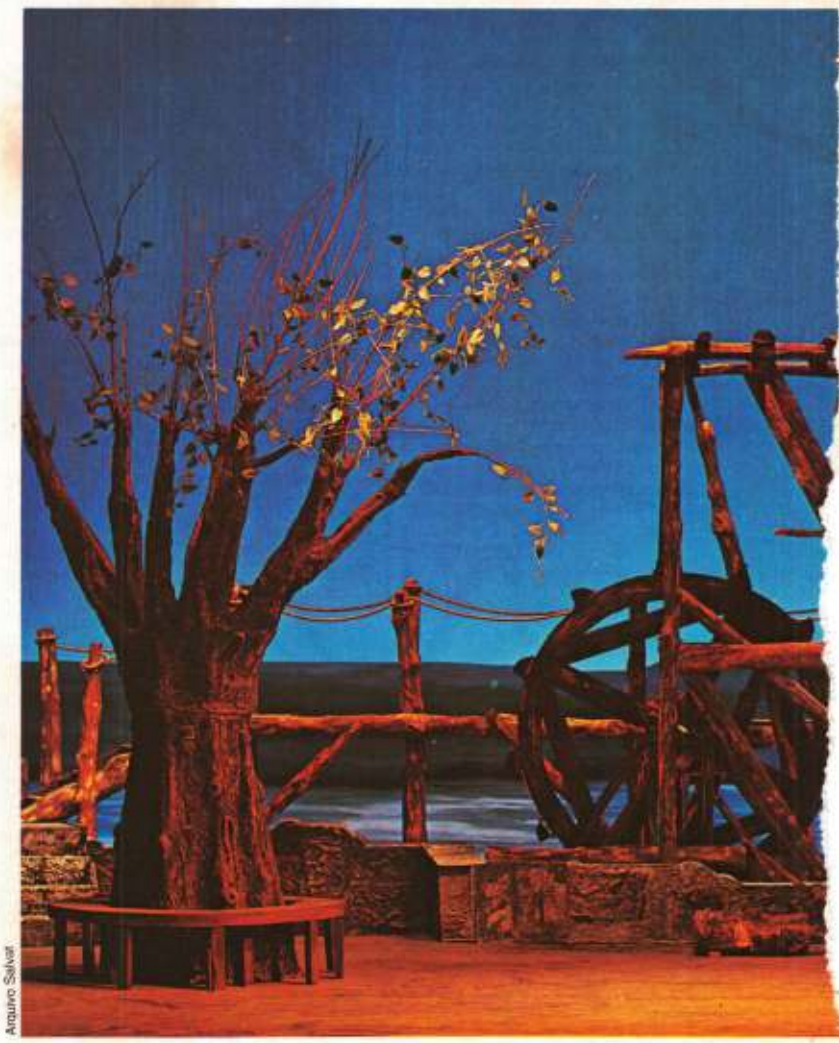
A partir de Manuel de Falla, a música nacionalista espanhola incorporou novos elementos que procuraram conseguir um hispanismo mais integral: ao simples emprego dos cantos e danças populares, que foram, de princípio, a matéria-prima de Sarasate, Albéniz, Granados e o primeiro Falla, juntou-se a história da música culta, especialmente a polifonia dos séculos XVI e XVII, o estilo da música para instrumentos de tecla do século XVIII e também a vihuela renascentista e a viola de Fernando Sor. Produziu-se igualmente um afastamento do andaluz e uma busca de estímulos de folclore menos evidentes e mais elaborados. No entanto, alguns compositores continuaram a explorar a veia tradicional andaluza, como Joaquín Turina (1882-1949), cuja música tem um acentuado matiz de pitoresco sevilhano que identifica o popularismo andaluz como marca nacional espanhola.

Outros compositores nacionalistas são Guridi e Esplá. Jesús Guridi (1886-1961) utilizou, de uma forma muito simples e direta, com uma grande carga emocional, o folclore do país basco. A sua obra mais conseguida, as *Dez Melodias Bascas* para orquestra, apresenta os temas populares bascos quase sem os modificar. Neste mesmo sentido, são também interessantes as óperas *Mirentxu* e *Amaya* e a zarzuela *El Caserío*. Óscar Esplá (1886-1976) tratou o folclore levantino e, por vezes, elementos populares mais gerais — como canções infantis — nas suas obras para orquestra *La pájara pinta*, *A Noite de Natal do Diabo* e a *Sinfonia Aitana*, na *Sonata do Sul*, de piano e orquestra, e nas *Canciones playeras*.

Em muitos casos, os compositores espanhóis deram um lugar secundário ao material folclórico, integrando-o em formas de forte caráter neoclássico. Foi o que aconteceu na obra de Conrado del Campo (1878-1953), em que as alusões madrilenas se diluem na temática geral neoclássica. São obras características de Conrado del Campo *No Prado* e a *Fantasia Castelhana*, para piano e orquestra. Também em Julio Gómez (1886-1973), autor da *Suíte em Lá* e do *Quarteto Plateresco*, é muito mais relevante uma evocação eclética estilística da época do que os elementos popularistas.

A Geração da República

A chamada Geração da República, ou Geração de 1927, representou uma tentativa de grande alcance para orientar a música espanhola para fora do impulso romântico nacionalista. Já indicamos que algumas das contribuições para a evolução deste nacionalismo procediam do próprio Falla, e a Geração da República adaptou-as integralmente. Foi também Falla que transmitiu a este



Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

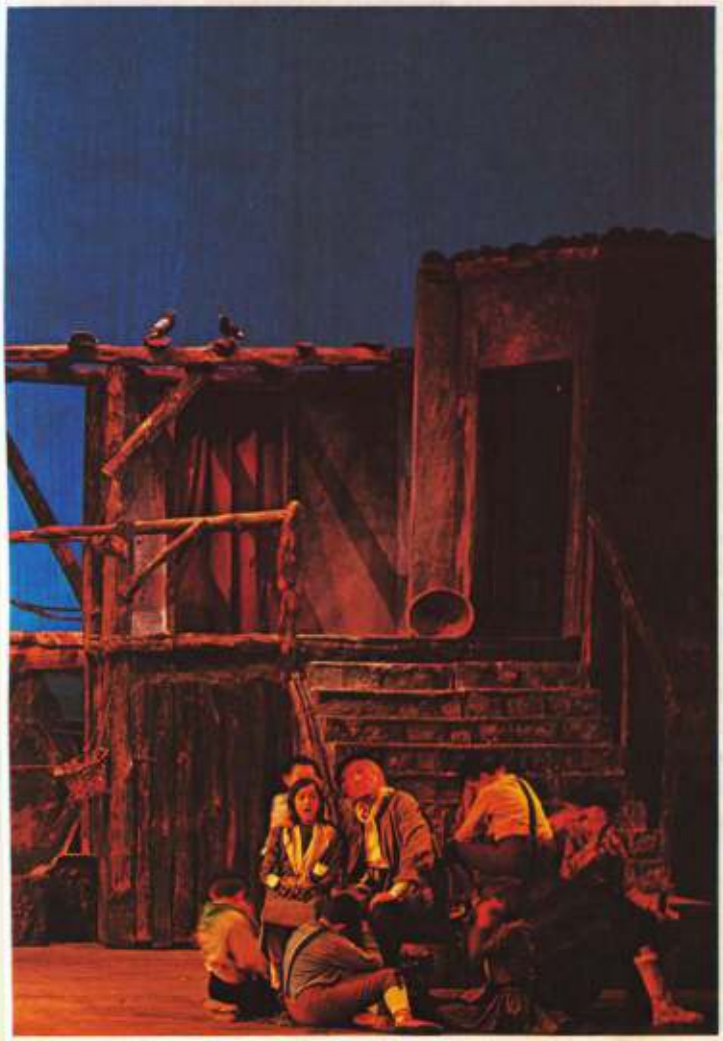
Em cima: cena de Mirentxu, *drama lírico de Guridi, músico basco que alternou o seu trabalho de compositor com o de organista e o de professor do Conservatório de Madrid.*

À esquerda: retratos de Turina e Esplá. A produção dos dois músicos foi fortemente influenciada pelos elementos populares dos seus lugares de origem, Sevilha e Alicante. Ambos são também autores de uma importante obra teórica.

Na página seguinte, em cima: fotografia tirada depois da estréia, no Teatro Real de Madrid, da ópera A Tragédia do Beijo, *de Conrado del Campo. No centro, sentados: o compositor (à esquerda) junto de Saco del Valle, chefe da orquestra do teatro; de pé: os principais intérpretes da obra. Na mesma página, embaixo: fotografia de Rodolfo Halffter, na sua casa no México, país onde reside desde o ano de 1939.*

grupo, em linhas gerais, a influência da música francesa (Chabrier, Debussy, Dukas, Ravel) e de Stravinsky. Os jovens compositores de 1931 acrescentaram por sua conta alguns traços mais: o principal foi um longínquo e impreciso contato com as correntes atonais que começavam então a aparecer na Europa Central com Schönberg e Alois Hába. Também havia nestes jovens neoclássicos elementos satíricos e humorísticos, que, nalguns casos, coloriram uma boa parte da sua produção.

A Geração da República não foi um grupo fechado. Nele poderiam incluir-se Óscar Esplá, de quem já falamos, e críticos e musicólogos como Juan José



Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Mantecón, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Eduardo Martinéz Torner e Vicente Salas Viú. Entre os nomes mais representativos deste grupo, devem mencionar-se os de Bautista, Remacha, os irmãos Halffter e Bacarisse. Julián Bautista (1901-1961), que morreu em Buenos Aires, apresenta um neoclassicismo refinadamente construído, que se reflete na suíte *Cores,* na *Sinfonia Breve* e na *Sinfonia Ricordiana.* Fernando Remacha (1898), que se aproximou, por vezes, do folclore basco, é autor do oratório *Vésperas* e de outras obras corais importantes. Rodolfo Halffter (1900), residente no México, evoluiu para o dodecafonismo e a atonalidade. As suas obras mais significativas são o concerto de violino e orquestra, *Diferenças* e sonatas de piano. Ernesto Halffter (1905), irmão do anterior e de estética mais tradicional, é autor de *Sinfonietta, Rapsódia Portuguesa* e concerto de viola e orquestra. Foi ele que completou *A Atlântida,* do seu professor Falla. Salvador Bacarisse (1898-1963), autor de *Heraldos,* para piano, e de *Três Andamentos Concertantes,* voltou ao popularismo evocativo em muitas das suas obras. Além dos citados, devem referir-se também Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Enrique Casal Chapí, María Rodrigo e Gustavo Durán.

Com uma reduzidíssima diferença cronológica, na década de 30 (e ainda antes) iniciaram o seu trabalho alguns outros compositores neoclássicos e populistas, que desenvolveram a maior parte da sua produção

Alicia Noé

À esquerda: partitura autógrafa de El comte Arnau, *ópera composta por Pedrell sobre o poema de Maragall. Escrita em 1904, a sua publicação em 1913 foi custeada, em homenagem ao mestre, por várias centenas de amigos espanhóis e de outros países.*

Jaime Pahissa (à direita, retrato por Ramón Casas) alternou a sua atividade de compositor com a de crítico musical. Neste campo, merece ser citada a documentada biografia que escreveu sobre Manuel de Falla, a quem o unia uma íntima amizade.

depois da Guerra Civil. Entre eles, Rodrigo (1901), Rafael Rodríguez Albert (1902-1979), Jesús García Leoz (1904-1953) e José Muñoz Molleda (1905).

A música na Catalunha

Na Catalunha, firmara-se poderosamente o nacionalismo romântico, que, no século passado, fixou formas como a *cobla de sardana* ou os corais populares, graças a Pep Ventura (1815-1875) e a José Anselmo Clavé (1824-1874), respectivamente. A isto somou-se a influência wagneriana, que foi profunda e persistente, e que, em conjunto com esse populismo, informou a música e a teorização de Felipe Pedrell (1841-1922) e, posteriormente, as de Enric Morera (1865-1942) e de Lluís Millet (1867-1941). Em seguida, numa fase de maior depuração no emprego de materiais folclóricos, e também de um aprofundamento assimilador da história e da cultura catalãs de um ponto de vista mais global — muito semelhante, nalguns aspectos, à concepção da Geração da República —, tem de se mencionar Jaume Pahissa (1880-1969), autor de *Canigó*, da *Suíte Intertonal* e da ópera *Gala Placidia;* Baltasar Samper (1888-1966), falecido no México e autor de uma das mais belas páginas orquestrais do neopopularismo espanhol, as *Cançons i danses del'illa da Mallorca*; Federico Mompou (1893); Ricardo Lamote de Grignon (1899-1962), autor da ópera *Hesperia*, e o famoso violoncelista Pablo Casals (1876-1973), autor de sardanas e obras corais.

O músico catalão mais importante foi, sem dúvida, Roberto Gerhard (1896-1970), autor de valiosos trabalhos musicológicos em Barcelona e discípulo de Schönberg. A sua obra, especialmente a produzida no seu exílio em Inglaterra, transformou-o num dos compositores mais notáveis do nosso século. Gerhard partiu de um nacionalismo que, posteriormente, procurou uma síntese com o dodecafonismo, como na sinfonia *Homenagem a Pedrell,* no bailado *D. Quixote* e no surpreendente concerto de violino e orquestra. Nas quatro sinfonias (1953, 1957, 1960 e 1965), Gerhard foi alcançando progressivamente uma linguagem desprovida já de elementos tradicionais e populares, dos quais ainda

Alicia Noé

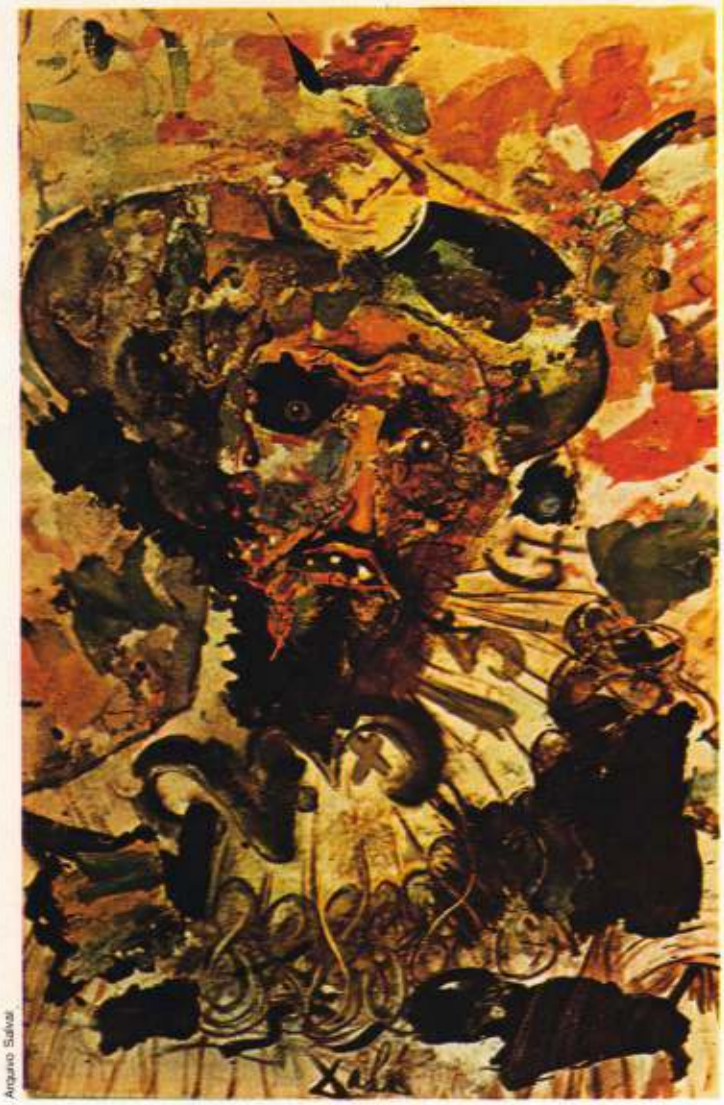
À esquerda: partitura autógrafa da sardana Empordà, *do compositor catalão Enric Morera. Embora cultivasse a música de cena — estreou diversas obras com grande êxito — e o gênero instrumental, Morera distinguiu-se de modo especial na música coral e na sardana, nas quais, dentro de formas nitidamente populares, soube manifestar o seu grande temperamento musical.*

Museu de Arte Moderna. Barcelona/Arquivo Salvat

Zardoya

Arquivo Salvat

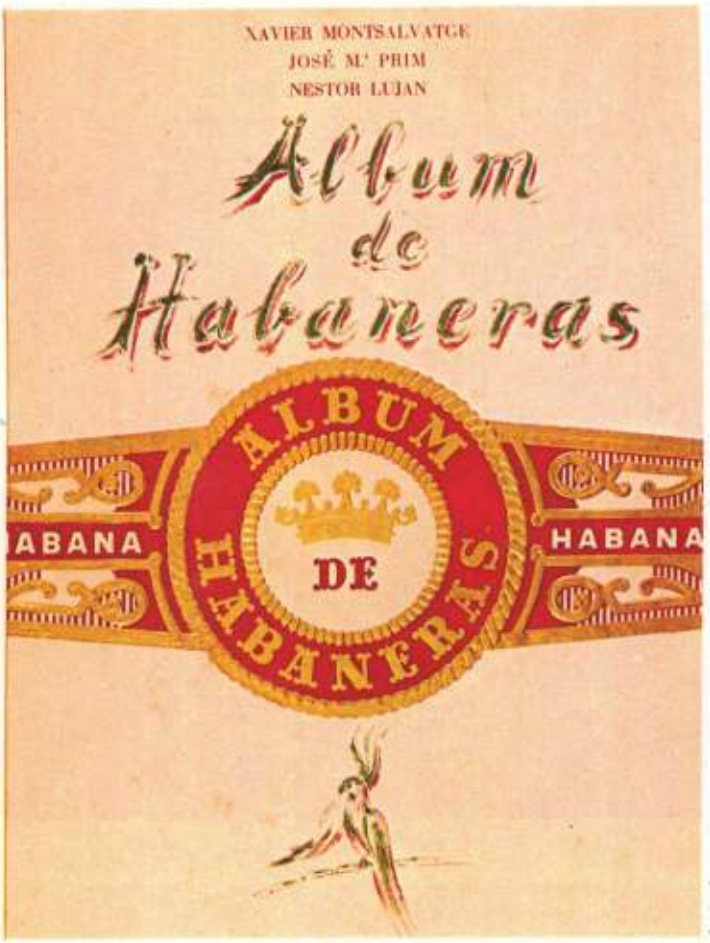
Na sua sinfonia Homenagem a Pedrell *e no bailado* D. Quixote *(à direita, embaixo, dita personagem vista por Dalí), entre outras obras, o músico catalão Robert Gerhard (à esquerda, retrato) conseguiu uma síntese entre a música nacionalista e a dodecafônica. Em cima, à direita: fotografia do compositor e violoncelista Pablo Casals com a mulher.*



Arquivo Salvat

resta, no entanto, um impulso vital extraordinário. A 4.ª sinfonia é uma obra-prima, de deslumbrante brilhantismo e energia, o mesmo se podendo dizer do oratório *A Peste*, baseado no texto de Albert Camus. Infelizmente, a obra de Gerhard não chegou a Espanha (e ainda hoje é muito pouco conhecida), pelo que a sua possível influência foi quase nula. Neste «quase» figura a obra de Joaquín Homs (1906), amigo e discípulo de Gerhard, do qual recebeu incitamento para uma linguagem serial que desenvolveu sobretudo a partir de 1955. A produção de Homs é muito extensa: são especialmente interessantes os quartetos, assim como *Presències* («Presenças»), para orquestra, e *El caminant i el mur* («O Caminhante e a Muralha»), para canto e grupo instrumental, sobre poemas de Salvador Espriu.

Numa linha eclética, que vai desde o exotismo das *Canções Negras* até às elaborações formais e extremamente abstratas de *Desintegración morfológica de la Chacona de Bach*, encontra-se a obra de Xavier Montsalvatge (1912), cujas últimas composições buscam expressividades atonais peculiares. Entre os numerosos compositores catalães que poderíamos citar em posições



Arquivo Salvat

A influência do espírito das colônias americanas de Espanha, ou «antilhanismo», foi captado por Xavier Montsalvatge em várias das suas obras instrumentais e corais. A ele correspondem, sem dúvida, as cinco Canções Negras *e as numerosas habaneras (à esquerda, álbum editado em 1948) publicadas pelo compositor.*

estéticas de certo modo similares, devemos apontar ainda Manuel Valls (1920), que desenvolveu também um vasto labor como historiador da música moderna.

Aparecimento de novas correntes

A Guerra Civil (1936-1939) significou um completo colapso intelectual e artístico. Aquilo que chegara a ser uma vida florescente e aberta a todas as novidades em 1936 desaparecerá por completo em 1940. Devido ao exílio de grande parte dos músicos e compositores, extinguiu-se todo o impulso vanguardista. A música transformou-se num espetáculo social restrito e os programas limitaram-se a um repertório tradicional.

A criação musical espanhola da década de 40 e de grande parte da seguinte manteve-se dentro das raízes neoclássicas e populistas de que já falamos. Isso ocasionou um reforço da tradição nacionalista e das alusões explícitas à música espanhola dos séculos XVI ao XVIII. O encerramento das fronteiras, a Segunda Guerra Mundial e a escassa possibilidade de intercâmbio com o estrangeiro mantiveram a música espanhola afastada de toda a evolução. Só cerca de 1955 uma lenta mas progressiva liberalização da atividade artística foi facultando a entrada às novas inquietações estéticas. Em Barcelona, a atividade do Círculo Manuel de Falla facilitou o aparecimento de novidades que cristalizaram numa nova e interessante geração de compositores. Em Madrid, a criação do grupo Nova Música em 1956 polarizou a criação dos compositores jovens.

Nos dois casos, as componentes estéticas exteriores que promoveram a renovação foram as influências de Stravinsky e Bartók e, em muito menor medida, a de Hindemith; a influência de Schönberg e da escola vienense foi posterior e acabou por se tornar apenas patrimônio das correntes vanguardistas, enquanto a de Stravinsky, Bartók e Hindemith se estendeu aos compositores mais tradicionais. As condições históricas peculiares espanholas impediram que tais influências fossem graduais e que as gerações de compositores nascidos entre 1925 e 1935 tivessem professores diretos, em vez de terem de ir procurar a sua formação definitiva fora de Espanha. Alguns dos mestres da geração anterior que poderiam ter sido seus mentores encontravam-se ausentes ou tinham sido silenciados — Gerhard, Rodolfo Halffter, Homs. Como figura-ponte entre as duas gerações e entre uma estética tradicional e outra iconoclasta só pode citar-se Gerardo Gombau (1906-1971), cuja produção inicial populista se transformou, nos últimos anos, numa lúcida contribuição para a atualidade e o serialismo em *Texturas e Estruturas* e *Vozes e Instrumentos*. Gombau assimilou, rápida e profundamente, as correntes novas e a sua experiência como professor e como diretor de orquestra foi uma ajuda inestimável para os compositores jovens.

Através dos concertos do grupo Nova Música, da Aula de Música do Ateneo de Madrid (que Fernando Ruíz Coca dirigia), do Círculo de Manuel de Falla e do Club 49, de Barcelona, e, posteriormente, dos da Aula de Cultura, de Tiempo e Música, de Alea, de Sonda e das Juventudes Musicais, foi-se delineando uma nova escola espanhola com características próprias. Para o público — que não pudera seguir por si a genealogia da nova música —, as produções dos jovens de 1960 constituíam um atentado à arte, ao bom gosto e inclusive à moral, razão por que os concertos se transformavam facilmente em escândalos. Este fenômeno, que não foi especificamente espanhol, mas que se deu em toda a parte porque se apresentou sempre como uma absoluta ruptura com a tradição (o que não era exatamente verdade), viu-se agravado em Espanha pelos muitos anos de falta de informação e porque a fase nacionalista estava ainda viva. Devido a isso, qualquer música sem traços especificamente nacionais (isto é, folclóricos) era considerada como não espanhola.

No entanto, é possível detectar, sem demasiada dificuldade, um sutil mas efetivo espírito nacional na música dos jovens de 1960, que, depois de um período de assimilação, rejeitaram quase totalmente a ortodoxia dodecafônica e todas as fórmulas seriais combinatórias. Também os recursos das formas abertas ou polivalentes obtiveram um tratamento especial que deu primazia a uma flexibilidade moderada e controlada. Do ponto de vista expressivo, há que notar, em quase toda a escola espanhola, certos traços dramáticos e uma tendência para desenvolvimentos muito concisos, assim como um certo ascetismo tímbrico. De fato, a música espanhola atual distingue-se perfeitamente de outras escolas nacionais — alemã, francesa, polonesa, italiana — e, inclu-

R. Barce

Em cima: fotografia datada de 1958, do grupo Nova Música. Da esquerda para a direita: de pé: Barce e Moreno Buendia; sentados: Ember, Franco, Carra, Gracía Abril, de Pablo, Blancafort e Halffter.

À direita: alguns compositores espanhóis contemporâneos. Da esquerda para a direita: de pé: Cruz de Castro, Cano, Coria, Villa Rojo e Prieto; sentados: González Acilu e Barce.

R. Barce

sive, para realçar mais estas diferenças, reaparecem em muitos compositores atuais, com tratamento diferente e com sonoridades muito diversas, elementos populistas e folclóricos, bem como alusões à música culta do passado.

Compositores nascidos entre 1925 e 1935

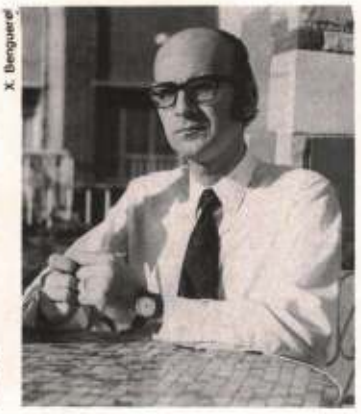
Foi Josep Cercós (1925) quem iniciou na Espanha as formas seriais combinatórias. Ele próprio criou sistemas originais de construção musical, ao mesmo tempo que mantinha uma grafia tradicional e uma preocupação característica pelo desenvolvimento de acordes originais. As suas principais obras são: *As Janelas* (sobre textos de Rilke) e *Prelúdios Ambulantes*.

Miguel Alonso (1925) contribuiu, teoricamente, para uma renovação da música religiosa. As suas obras estão marcadas por uma expressividade que assume, por vezes, um arroubo trágico: *Nuvem-Música, Tensões, Quarteto Sphaerae*.

Juan Hidalgo (1927) foi um dos iniciadores do serialismo com *Ukanga* e *Caurga*. Em seguida, influenciado por John Cage, adotou formas abertas e o emprego do acaso. Em 1964, com Walter Marchetti e Ramón Barce, fundou o grupo Zaj, no qual desenvolveu uma concepção original do *happening*, do teatro musical e do espetáculo cênico em geral, com elementos meditativos de Zen japonês, ou melhor, como nas suas últimas obras *Rrose sélavy* ou *Tamarán*, com utilização de elementos sonoros muito simples e repetitivos.

José Luis Delás (1928), residente na Alemanha, é autor, entre outras obras, de *Notícias, Eilanden, Relato* e concerto de violoncelo, onde aparecem sonoridades, muito aperfeiçoadas, que vão de um impressionismo

Alicia Noé


X. Benguerel

J. Guinjoan

atonal transfigurado a um expressionismo de matizes sutis.

Ramón Barce (1928) criou escalas novas — o «sistema de níveis» —, das quais fez derivar todas as suas obras desde 1965, como resposta aos pressupostos do dodecafonismo e do serialismo, que relegam a harmonia para um papel secundário. Foi o caso de *Canadá-Trio, Música Fúnebre, Abertura Fonética, Novas Polifonias* e *Eterna.*

Josep Maria Mestres Quadreny (1929) utilizou todos os recursos da música aberta, dos computadores eletrônicos e do espetáculo teatral, inclusive com intervenção do público; como exemplo, podem apontar-se *Tres canons en homenage a Galileo* («Três Cânones em Homenagem a Galileu»), *Tramesa a Tàpies* («Envio para Tápies»), *Digodal, Ibemia, Self-Service.*

Agustín González Acilu (1929) dedicou sua atenção de preferência aos problemas da voz humana e trabalhou sobre bases semióticas de particular interesse, que incluem análises fonológicas profundas de línguas como o castelhano e o basco e que alargam o repertório de possibilidades construtivas e expressivas da voz. É o caso de *Aschermittwoch, Oratório Panlinguístico, Livro dos Provérbios, Cantata Semiofônica, Arrano Beltza.*

Carmelo Bernaola (1929) procurou sonoridades instrumentais plenas e tensas em *Superfícies, Espaços Virados, Sinfonia em Dó, Superposições Variáveis.*

Nas suas obras, Cristóbal Halffter (1930) utiliza habitualmente a orquestra — costuma atuar como maestro —, de que obtém grandes contrastes de conjunto, de timbre e de volume. Entre elas, são de salientar: *Sinfonia para Três Grupos Instrumentais, Simposion, Anillos,* concerto de violoncelo.

Luis de Pablo (1930) empregou a eletrônica em *We* e em *Solidão Interrompida.* Da sua extensa e variada obra instrumental, citaremos *Módulos, Éléphants ivres* e *Paisagem Imaginária.*

Agustín Bertomeu (1931) começou escrevendo obras de estruturas muito simétricas, como *Confluências sobre Dó Sustenido,* para procurar posteriormente formas mais livres em *Variaciones sobre una configuración,* concerto de oboé e *Quinze Greguerias de Ramón Gómez de la Serna.*

A produção de Xavier Benguerel (1931) evoluiu do dodecafonismo para adotar posições pós-seriais em obras como *Quase Uma Fantasia* e *Concerto para percussão (ou Astral). Cantata d'amic e amat* foi estreada em Colônia em 1960.

Joan Guinjoan (1931), que exerce também a função de chefe de orquestra, escreveu composições em que se unem, como numa colmeia, uma multidão de pequenas e complexas células. É o caso de *Tensión-Relax, Ab origine, Acta est fabula, Tzakol.*

Claudio Prieto (1934) é o autor de obras de uma peculiar, facetada e precisa sonoridade, em que os problemas formais adquirem, freqüentemente, uma importância capital, como *Solo a solo, El juego de la música, Arambol, Catedral de Toledo* e *Sinfonia I.*

Gonzalo Olavide (1934), que reside na Suíça, orienta-se mais para uma procura de sonoridades equilibradas e coloridas em *Índices, Em Sete Limites* e *Sinfonia.*

Josep Soler (1935) emprega formas tradicionais, especialmente a fuga, renovando-as com uma linguagem atonal expressionista. É o que se passa em *Harmonices mundi, Das Marienleben, Passio Jesu-Christi, The Solar Cycle.*

Poderiam mencionar-se muitos outros compositores. Em primeiro lugar, o valenciano Francisco Llácer Pla, nascido em 1918, mas que tem de ser incluído neste grupo se se tiver em conta a data da sua incorporação musical. Os nomes de Leonardo Balada, José Peris, Manuel Castillo, Antón García Abril, Narcís Bonet, Amando Blanquer, Ángel Arteaga, Manuel Angulo, Antón Larrauri e Román Alís constituem, de diversos modos, um elo entre a linguagem tradicional e a vanguarda.

Compositores nascidos entre 1936 e 1945

Miguel Ángel Cria (1937) alia um gosto sutil pela ironia e pela paródia a um tratamento delicado da orquestra em *Lúdica, Falla Revisited, Música de Setembro* e *Ancora una volta.*

Francisco Cano (1939) renova a linguagem musical a partir de uma posição vitalista, em obras como *O Pássaro de Cobre, Sensorial, Aquarius* e *Quinteto Hedonista.*

Jesús Villa Rojo (1940), clarinetista de mérito, desenvolve uma escrita própria em que os novos efeitos instrumentais são essenciais. É o caso de *Obter Variantes, Formas e Fases* e *Jogos Gráficos Musicais.*

Carlos Cruz de Castro (1941) utiliza, com uma mistura de humor e de lirismo, todas as formas de música-espetáculo em *Menaje, Domino-Klavier, Mixtitlán* e *Scorpio.*

Tomás Marco (1942), de obras próximas do teatro

musical *(Anna Blume)*, chegou a um entroncamento com a tradição, através de referências culturais: *Angelus Novus, Escorial, Autodafé*.

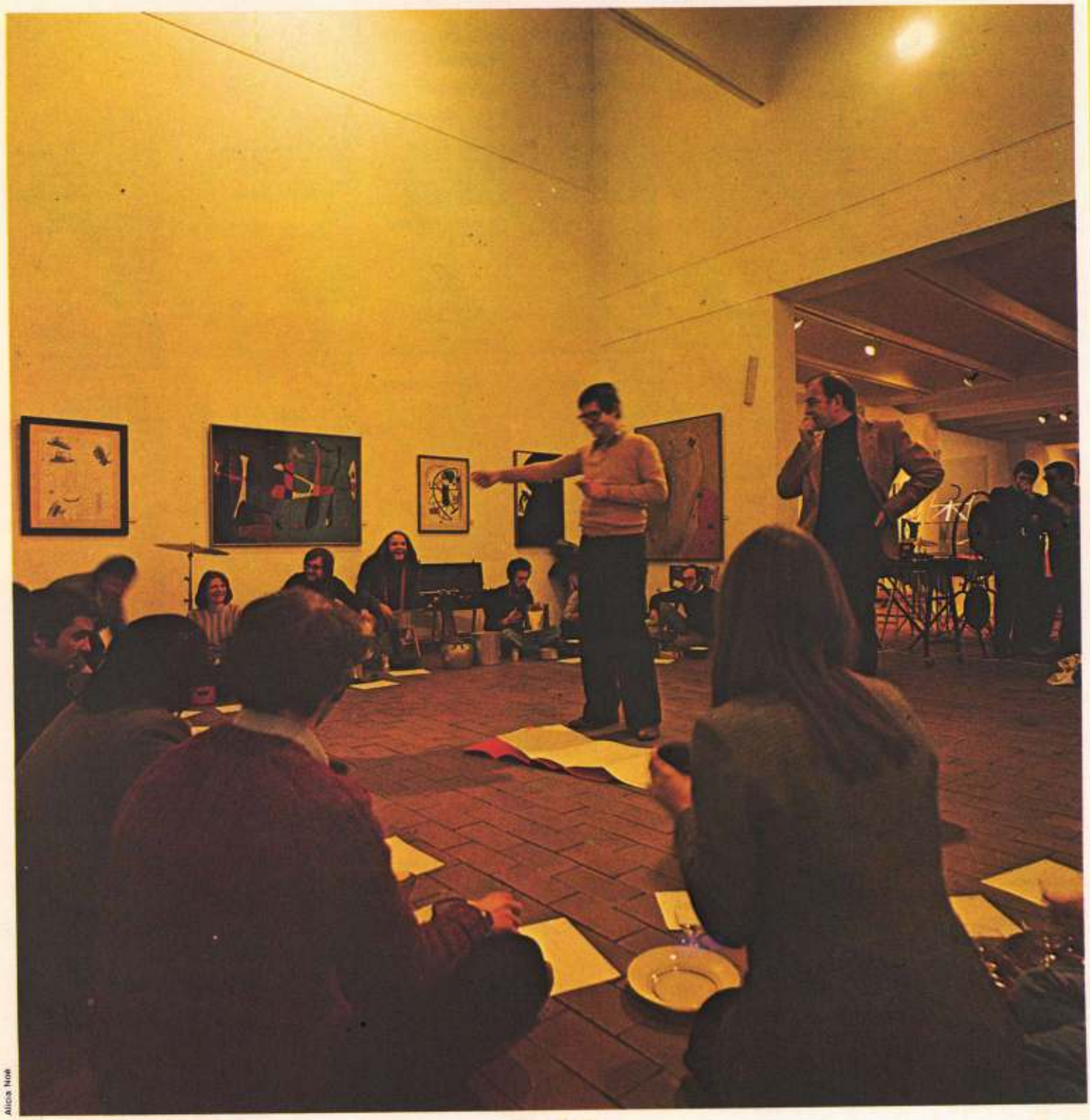
Félix Ibarrondo (1943) tende para formas violentamente expressivas em *Silêncios Ondulantes*, *Baña zergaitik* e *Brisas*.

Francisco Estévez (1945) emprega computadores (*Juegos*) e realizou um importante trabalho, também teórico, na música eletrônica.

Esta lista poderia ampliar-se com nomes como os de Angel Oliver, Francisco Otero, José Evangelista, Gabriel Fernández Álvez e muitos outros.

A vaga seguinte — e isto é um índice de grande vitalidade que a música espanhola atual conhece — conta com muitos nomes jovens em todas as correntes estéticas, desde o neofolclorismo às músicas gestuais e repetitivas, trazendo novidades que mantêm a grande variedade e originalidade da escola espanhola contemporânea. ■

Na página anterior, e da esquerda para a direita: retratos dos compositores Luis de Pablo, Xavier Benguerel e Joan Guinjoan, este último na regência da orquestra, no Palau de la Música, de Barcelona. Embaixo: o compositor Cruz de Castro dirigindo uma das suas obras, Menaje, *interpretada por uma orquestra pouco comum. A audição realizou-se na Fundação Miró, de Barcelona.*



Alicia Nos

Texto das gravações

Peer Gynt
Texto: Henrik Ibsen

Solvegs Lied
Der Winter mag scheiden, der Frühling vergehn,
der Sommer mag verwelken, das Jahr verweh'n, das Jahr verweh'n;
du kehrest mir zurücke, gewiss, du wirst mein, gewiss, du wirst mein.
ich hab es versprochen, ich harre treulich dein, ich harre treulich dein.
Gott helfe dir, wenn du die Sonne noch siehst, die Sonne noch siehst.
Gott segne dich, wenn du zu Füssen ihm kniest, zu Füssen ihm kniest.
Ich will deiner harren bis du mir nah, bis du mir nah
und harrest du dort oben, so treffen wir uns da, so treffen wir uns da!

Canção de Solveig
Pode o inverno acabar, a primavera passar, a primavera passar,
O verão estiolará, o ano pode extinguir-se, o ano pode extinguir-se;
Para mim voltarás, serás de certo meu, serás de certo meu,
assim prometi, e sempre fiel te espero, sempre fiel te espero.
Deus te guarde, se o Sol ainda vires, se o Sol ainda vires.
Deus te abençoe, ao ajoelhares a seus pés, ao ajoelhares a seus pés.
Por ti esperarei até que estejas a meu lado, até que estejas a meu lado.
E se lá em cima me esperares, aí nos encontraremos, aí nos encontraremos!

El amor brujo
Libreto: G. Martínez Sierra

Canción del amor dolido
¡Ay...!
Yo no sé qué siento,
ni sé qué me pasa
cuando este «maldito»
gitano me «larta»...
¡Candela que ardes!
¡Más arde el infierno,
que «loita» mi sangre
abrasa de celos!
¡Ay...!
Cuando el río suena
¿qué querrá decir? ¡Ay...!
Por querer a otra
se «orvia» de mí... ¡Ay...!
Cuando el fuego abrasa,
cuando el río suena,
si el agua no mata el fuego,
a mí, el penar me condena:
a mí, el querer me envenena...
A mí, me mata la pena... ¡Ay...!

Canción del fuego fatuo
Lo mismo que «er» fuego fatuo,
lo mismito es «er queré».
Le «juyes» y te persigue,
le «yamas» y echa a «correr»...
Lo mismo que el fuego fatuo,
lo mismito es «er queré».
Malhaya los ojos negros
que le alcanzaron a ver...
Malhaya «er» corazón triste
que en su llama quiso «ardé».
Lo mismo que «er» fuego fatuo
se desvanece «er queré»...

Danza del juego del amor
Tú eres aquel mal gitano,
que una gitana quería;
el «queré» que ella te daba
tú no te lo merecías...
¡Quién lo había de «deci»
que con otra la vendías!
¡Soy la voz de tu destino!
¡Soy «er» fuego en que te abrasas!
¡Soy «er» viento en que suspiras!
¡Soy la mar en que naufragas!
¡Soy la mar en que naufragas!

Las campanas del amanecer
Ya está despuntando «er» día.
¡Cantad, campanas, cantad...
que vuelve la gloria mía...!

O Amor Bruxo

Canção do Amor Sofrido
Ai!...
Não sei o que sinto,
nem sei o que tenho
quando este maldito
cigano me falta...
Candeia que ardes!
Mais arde o inferno,
que todo o meu sangue
se abrasa em ciúmes!
Ai!...
Quando o rio ressoa,
que quererá dizer? Ai!...
Por outra querer,
se esquece de mim... Ai!...
Quando o fogo abrasa,
quando o rio ressoa,
se a água não mata o fogo,
este penar me condena:
este querer me envenena,
me há-de matar esta pena... Ai...!

Canção do Fogo-Fátuo
O mesmo que o fogo-fátuo,
tal e qual, é o bem-querer.
Foges dele e te persegue,
chama-lo, e deita a correr...
O mesmo que o fogo-fátuo,
tal e qual, é o bem-querer.
Mal hajam os olhos negros
que o chegaram a ver...
Mal haja o coraçao triste
que em sua chama quis arder.
Assim como o fogo-fátuo,
se desvanece o bem-querer...

Dança do Jogo do Amor
Tu és aquele cigano malvado
que uma cigana queria;
o amor com que te amava
tu não o merecias...
Quem havia de dizer
que com outra a traias!
Sou a voz do teu destino!
Sou o fogo em que te abrasas!
Sou o vento em que suspiras!
Sou o mar em que naufragas!
Sou o mar em que naufragas!

Os Sinos do Amanhecer
Está a despontar o dia.
Cantai, sinos, cantai!...
Que a minha glória volta.

Siete canciones populares españolas

El paño moruno
Al paño fino en la tienda,
al paño fino en la tienda,
una mancha le cayó,
una mancha le cayó:
por menos precio se vende,
por menos precio se vende,
porque perdió su valor,
porque perdió su valor.

Seguidilla murciana
Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
tenga de vidrio,
cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino,
Arrieros «somos»;
puede que en el camino,
puede que en el camino,
nos encontremos.
Por tu mucha inconstancia
yo te comparo,
yo te comparo
por tu mucha inconstancia,
yo te comparo
con peseta que corre
de mão em mão;
que al fin se borra,
y creyéndola falsa,
y creyéndola falsa
inadie la toma!
inadie la toma!

Asturiana
Por ver si me consolaba,
arrimème a un pino verde
por ver si me consolaba,
por verme llorar lloraba.
Y el pino como era verde,
por verme llorar, lloraba.

Jota
Dicen que no nos queremos,
dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar;
a tu corazón y al mio
se lo pueden preguntar.
Dicen que no nos queremos

Sete Canções Populares Espanholas

O Pano Mourisco
No pano fino caiu,
no pano fino caiu
uma nódoa, lá na tenda,
uma nódoa, lá na tenda;
Venda-se por menos preço,
vende-se por menos preço,
pois perdeu o seu valor,
pois perdeu o seu valor.

Seguidilha Murciana
Aquele que o telhado
tenha de vidro,
tenha de vidro,
aquele que o telhado
tenha de vidro
não deve atirar pedras
ao do vizinho.
Hoje de humana figura,
amanhã na sepultura,
amanhã na sepultura
nos encontraremos.
Pela tua grande inconstância
eu te comparo,
eu te comparo,
pela tua grande inconstância,
eu te comparo
a um vintém que corre
de mão em mão,
que por fim se risca,
e, julgando-o falso,
e, julgando-o falso,
ninguém lhe pega,
ninguém lhe pega!

Asturiana
Para ver se me consolava,
encostei-me a um verde pinho,
para ver se me consolava.
Ao ver-me chorar, chorava,
e o pinho, por ser verde,
ao ver-me chorar, chorava.

Jota
Dizem que não nos queremos,
dizem que não nos queremos
por não nos verem falar;
e ao teu coração e ao meu
que se pode perguntar.
Dizem que não nos queremos
porque no nos ven hablar.
Ya me despido de ti,
ya me despido de ti,
de ta casa y tu ventana.
Y aunque no quiera tu madre,
adiós, niña, hasta mañana.
Adiós, niña, hasta mañana.
Ya me despido de ti.
Aunque no quiera tu madre...

Nana
Duérmete, niño, duerme,
duerme, mi alma,
duérmete, lucerito
de la mañana.
Nanita, nana,
nanita, nana,
duérmete, lucerito
de la mañana.

Canción
Por traidores, tus ojos,
voy a enterrarlos;
por traidores, tus ojos,
voy a enterrarlos;
no sabes lo que cuesta,
«del aire»
niña, el mirarlos.
«Madre, a la orilla».
Niña, el mirarlos.
«Madre».
Dicen que no me quieres,
ya me has querido...
Dicen que no me quieres,
ya me has querido...
Váyase lo ganado,
«del aire»
por lo perdido.
Por lo perdido.
«Madre».

Polo
Guardo una «¡ay!»,
guardo una «¡ay!»,
guardo una pena en mi pecho,
guardo una pena en mi pecho, «¡ay!»,
que a nadie se la diré.
¡Malhaya el amor, malhaya,
malhaya el amor, malhaya «¡Ay!»
¡Y a quien me lo dio a entender! «¡Ay!»

por não nos verem falar.
Já me despeço de ti,
já me despeço de ti,
da tua casa e janela.
Mesmo que a tua mãe não queira,
até amanhã, minha bela,
até amanhã, minha bela.
Já me despeço de ti,
mesmo que a tua mãe não queira...

Canção de Embalar
Dorme, meu menino, dorme,
dorme, meu amor,
dorme, luzeirinho
da manhã.
Nanita, nana,
Nanita, nana,
dorme, luzeirinho
da manhã.

Canção
Os teus olhos, por traidores,
eu os hei de enterrar;
os teus olhos, por traidores,
eu os hei de enterrar;
não sabes o que custa,
«ó ai»,
menina, ter de os olhar.
«Mãe da minha alma»,
menina, ter de os olhar.
«Mãe!»
Dizem que não me queres,
já te foi querido...
Dizem que não me queres,
já te foi querido...
Vá-se o que se ganhou,
«ó ai»,
pelo que foi perdido.
«Mãe da minha alma»,
pelo que foi perdido.
«Mãe!»

Pólo
Guardo um «ai»,
guardo um «ai»,
guardo uma pena em meu peito,
guardo uma pena em meu peito, ai,
que nem por nada a direi.
Mal haja o amor, mal haja,
mal haja o amor, mal haja, ai,
e quem mo deu a entender!... Ai!

Improperia

Oficio del Viernes Santo
Populo meus, quid feci tibi?
Aut in quo contristavi te?
Responde mihi.
Quia eduxi te de terra Aegypti:
parasti Crucem Salvatori tuo.

Hágios o Theós,
Hágios Ischiros,
Hágios Athánatos,
eléison hymás.

Sanctus Deus,
Sanctus Fortis,
Sanctus Immortalis,
miserere nobis.

Quia eduxi te per desertum quadraginta annis,
et manna cibavi te,
et introduxi in terram satis optimam:
parasti Crucem Salvatori tuo.

Sanctus Deus,
Sanctus Fortis,
Sanctus Immortalis,
miserere nobis.

Quid ultra debui facere tibi, et non feci?
Ego quidem plantavi te vineam meam speciosissimam,
et tu facta es mihi nimis amara:
aceto namque sitim meam potasti:
et lancea perforasti latus Salvatori tuo.

Sanctus Deus,
Sanctus Fortis,
Sanctus Immortalis,
miserere nobis.

Impropérios

Oficio de Sexta-Feira Santa
Povo meu, que te fiz?
Ou em que te contristei?
Responde-me.
Porque da terra do Egito te tirei,
levantaste uma cruz ao teu Salvador?

Deus santo,
Deus forte,
Deus imortal,
tende piedade de nós.

Deus santo,
Deus forte,
Deus imortal,
tende piedade de nós.

Porque te conduzi quarenta anos pelo deserto,
e te alimentei com o maná,
e te levei a uma terra de delícias,
levantaste uma cruz ao teu Salvador?

Deus santo,
Deus forte,
Deus imortal,
tende piedade de nós.

Que mais poderia ter feito por ti e não fiz?
Eu que te plantei como minha vinha mais formosa:
e tu te fizeste para mim amarga:
porque mitigaste a minha sede com vinagre
e varaste com a lança o flanco do teu Salvador.

Deus santo,
Deus forte,
Deus imortal,
tende piedade de nós.

Ego propter te flagellavi Aegyptum
cum primogenitis suis:
et tu me flagellatum tradidisti.
Ego te eduxi de Aegypto,
demerso Pharaone in Mare Rubrum,
et tu me tradidisti
principibus sacerdotum.
Ego ante te aperui mare:
et tu aperuisti
lancea latus meum.

Populo meus, quid feci tibi?

Ego ante te praevi
in columna nubis:
et tu me duxisti ad praetorium Pilati.

Ego te pavi manna per desertum:
et tu me cecidisti
alapis et flagellis.

Ego te exaltavi magna virtute:
et tu me suspendisti
in patibulo Crucis.

Ego te potavi aqua salutis de petra:
et tu me potasti felle et aceto.

Ego propter te Chananaeorum reges percussi:
et tu percussisti arundine caput meum.

Ego dedi tibi sceptrum regale:
et tu dedisti capiti meo
spineam coronam.

Crucem tuam adoramus, Domine:
et sanctam resurrectionem tuam laudamus et glorificamus:
ecce enim propter lignum venit gaudium in universo mundo.
Crucem tuam adoramus, Domine.

Por tua causa flagelei o Egito
com os seus primogénitos:
e tu me entregaste depois de me flagelares.
Eu tirei-te do Egito,
submergi o faraó no mar Vermelho:
e tu me entregaste
aos príncipes dos sacerdotes.
Eu fui abrindo o mar à tua frente:
e tu abriste
com a lança o meu peito.

Povo meu, que te fiz?

Eu guiei-te
com uma coluna de nuvens:
e tu conduziste-me ao pretório de Pilatos.

Eu te alimentei com o maná do deserto:
e tu me feriste
com bofetadas e açoites.

Eu te exaltei com grande poder:
e tu suspendeste-me
no patíbulo da cruz.

Eu dei-te a beber, do rochedo, a água salvadora:
e tu deste-me a beber fel e vinagre.

Eu feri por tua causa os reis de Canaã:
e tu com uma cana feriste-me a cabeça.

Eu dei-te o cetro real:
e tu colocaste-me na cabeça
uma coroa de espinhos.

Adoramos, Senhor, a vossa cruz
e louvamos e glorificamos a vossa santa ressurreição,
porque por esse madeiro desceu a alegria a todo o mundo.
Adoramos, Senhor, a vossa Cruz.

ENCICLOPÉDIA SALVAT DOS

GRANDES COMPOSITORES

VOLUME 4

Salvat Editora do Brasil, Ltda

321

Publicado por:
Salvat Editora do Brasil, Ltda.
Rua Sete de Setembro, 111
CEP 20 000 Rio de Janeiro-Brasil
© Salvat, S.A. de Ediciones, Pamplona, 1981
© Salvat Editora do Brasil, LTDA., 1984

Representante em Portugal:
Publicações Alfa, S.A.R.L.
Av. António Augusto de Aguiar, 150
5.º Esq.º 1000 Lisboa

Gravações:
Discos Philips e Deutsche Grammophon

Os Editores agradecem aos produtores e técnicos de Phonogram Internacional B.V. o seu assessoramento na seleção, entre os catálogos da Philips e da Deutsche Grammophon, das gravações que integram esta obra.

Impressão:
Gráficas Estella, S. A.,
Estella (Navarra)-1984
Depósito Legal: NA. 64-1983
ISBN: 84-401-0829-X (fascículos)
Printed in Spain

Índice

Cap.		Pág.
	Bedřich Smetana	
	por Santiago Martín	
1	**Smetana, o nascimento da escola nacional tcheca**	2
2	**Uma obra de inspiração popular**	7
	Antonín Dvořák	
	por Enrique Pérez Adrián	
3	Dvořák, o primeiro sinfonista tcheco	14
4	O poder da melodia	21
5	**Os nacionalistas russos**	33
	por José Luis García del Busto	
	Modesto Mussorgski	
	por José Luis García del Busto	
6	Mussorgski, arte e solidão	39
7	A força expressiva do popular	43
	Alexandre Boródine	
	por Arturo Reverter	
8	Boródine, entre a química e a música	49
9	Uma obra sob o signo do «positivismo»	51
	Cronologia (1866-1913)	58
	Nikolai Rimski-Korsakof	
	por Carlos Gómez Amat	
10	Rimski-Korsakof, o músico marinheiro	64
11	O melhor orquestrador russo	72
	Piotr Tchaikovski	
	por Carlos Ruiz Silva	
12	Tchaikovski, um músico angustiado	80
13	Música orquestral	93
14	Tchaikovski, anos de plenitude	111
15	Música instrumental e de câmara	119
16	Música vocal e de cena	127
	Sergei Rachmaninof	
	por Juan Manuel Puente	
17	Rachmaninof, um músico polêmico	144
18	A obra de um virtuose do piano	152
19	**A música do Norte da Europa**	163
	por Montserrat Albet	
	Edvard Grieg	
	por John Horton	
20	Grieg, o grande romântico norueguês	166
21	Um miniaturista do som	174
	Jean Sibelius	
	por Robert Layton	
22	Sibelius, o grande músico finlandês	182
23	Um gênio sinfônico	192
	César Franck	
	por Jean Gallois	
24	Franck, um inovador	199
25	Uma obra tardia	205
	Camille Saint-Saëns	
	por Pierrette Mari	
26	Saint-Saëns, um músico viajante	212
27	Um espírito inquieto e aberto	218
	Paul Dukas	
	por José Ramón Rubio	
28	Dukas, o músico da «obra-prima»	224
	Isaac Albéniz	
	por Antonio Iglesias	
29	Albéniz e o gosto da aventura	230
30	Um gênio do piano	243
	Enrique Granados	
	por Carlos Gómez Amat	
31	Granados, um continuador do romantismo	251
32	Uma importante obra pianística e vocal	254
	Manuel de Falla	
	por Ronald Crichton.	
33	Falla, um asceta romântico	259
34	Um músico dedicado à sua arte	278
	Joaquín Rodrigo	
	por Andrés Ruiz Tarazona	
35	Rodrigo, um mestre do concerto	290
36	Um trabalho criador original	293
	Federico Mompou	
	por Montserrat Albet	
37	Mompou, uma obra «calada»	298
38	Mompou e o piano	307
39	**A música espanhola contemporânea**	
	por Ramón Barce	312
	Textos das gravações	320

Gravações

Bedřich Smetana

61. **O Moldava.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Bernard Haitink.

Antonín Dvořák

61. **Sinfonia n.º 9 em mi menor, op. 95, «Do Novo Mundo».** Orquestra Sinfônica da Rádio de Berlim. Direção: Lorin Maazel.
62. **Concerto de violoncelo em si menor, op. 104. Bosques Silenciosos, op. 68, n.º 5,** de violoncelo e orquestra. **Rondó em sol menor, op. 94,** de violoncelo e orquestra. Maurice Gendron (violoncelo). Orquestra Filarmômica de Londres. Direção: Bernard Haitink.

Mihail Glinka

63. **Abertura de «Russlan e Liudmila»,** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Bernard Haitink.

Modesto Mussorgski

63. **Quadros de Uma Exposição.** Orquestra Sinfônica de Minneapolis. Direção: Antal Dorati.

Alexandre Boródine

63. **Nas Estepes da Ásia Central.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Jean Fournet.
64. **Danças Polovetcianas de «O Príncipe Igor».** Coro da Rádio Holandesa. Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Igor Markevitch.

Piotr Tchaikovski

64. **Abertura «1812», op. 49.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Igor Markevitch.

Nikolai Rimski-Korsakof

64. **A Grande Páscoa Russa, op. 36.** Coro da Rádio Holandesa. Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Igor Markevitch.

Modesto Mussorgski

64. **Uma Noite do Monte Calvo.** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Antal Dorati.

Nikolai Rimski-Korsakof

65. **Capricho Espanhol, op. 34, Xerazade, op. 35.** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Igor Markevitch.

Piotr Tchaikovski

66. **Sinfonia n.º 6 em si menor, op. 74 «Patética». Marcha Eslava, op. 31.** Orquestra Filarmônica de Berlim. Direção: Herbert von Karajan.
67. **Quebra-Nozes, op. 71,** seleção. Orquestra Filarmônica de Londres. Direção: Leopold Stokowsky. **O Lago dos Cisnes, op. 20,** seleção. Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Pierre Monteux.
68. **Concerto de violino em ré maior, op. 35. Serenata de cordas em dó maior, op. 48.** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Antal Dorati e Leopold Stokowsky.
69. **Capricho Italiano, op. 45: Valsa de «Eugênio Onéguine», op. 24.** Orquestra Filarmônica de Londres. Direção: Leopold Stokowsky. **Concerto de piano e orquestra n.º 1 em si bemol menor, op. 23.** Rafael Orozco (piano). Orquestra Filarmônica de Roterdam. Direção: Edo de Waart.

Sergei Rachmaninof

70. **Concerto de piano n.º 2 em dó menor, op. 18. Rapsódia sobre Um Tema de Paganini, op. 43.** Werner Haas (piano). Orquestra da Rádio de Frankfurt. Direção: Eliahu Inbal. **Études-Taleaux, op. 33, n.º 3 e 6, e, op. 39, n.º 5.** Rafael Orozco (piano).

Edvard Grieg

71. **Peer Gynt: Suítes n.º 1, op. 46, e n.º 2, op. 55. Concerto de piano em lá menor, op. 16.** Claudio Arrau (piano). Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Jean Fournet e Christoph Dohnányi.

Jean Sibelius

72. **Valsa Triste, op. 44. Sinfonia n.º 2 em ré maior, op. 43. Finlândia, op. 26.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: George Szell e Eduard van Beinum.

César Franck

73. **Sinfonia em ré menor, op. 48.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Willem van Otterloo. **Variações Sinfônicas, op. 46.** Ingrid Haebler (piano). Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Eliahu Inbal.

Camille Saint-Saëns

74. **Introdução e Rondó Caprichoso, violino e orquestra, op. 28. Habanera, violino e orquestra, op. 83.** Henryk Szeryng (violino). Orquestra Nacional da Ópera de Monte Carlo. Direção: Edouard van Remoortel. **Dança Macabra, op. 40.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Bernard Haitink.

Paul Dukas

74. **O Aprendiz de Feiticeiro.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Jean Fournet.

Isaac Albéniz

75. **Suíte «Ibéria»,** seleção. José Tordesillas (piano).
76. **Astúrias. Rumores de la caleta. Torre Bermeja. Malagueña.** Narciso Yepes (viola).

Enrique Granados

76. **Dança espanhola n.º 4 «Villanesca».** Narciso Yepes (viola).

Manuel de Falla

76. **O Tricórnio,** seleção. Orquestra Sinfônica da Rádio de Berlim. Direção: Lorin Maazel.
77. **Noites nos Jardins de Espanha.** Margrit Weber (piano). Orquestra Sinfônica da Rádio da Baviera. Direção: Rafael Kubelik. **Concerto,** de cravo, flauta, oboé, clarinete, violino e violoncelo. Rafael Puyana (cravo). Conjunto Instrumental. Direção: Sir Charles Mackerras.

Enrique Granados

77. **Goyescas** (intermédio). **Dança Espanhola, op. 37 n.º 8, «Sardana».** Orquestra da RTVE. Direção: Igor Markevitch.

Manuel de Falla

78. **O Amor Bruxo. Sete Canções Populares Espanholas.** Inés Rivadeneyra (meio-soprano). Orquestra da RTVE. Direção: Igor Markevitch.

Joaquín Turina

78. **Danças Fantásticas.** Orquestra da Ópera de Monte Carlo. Direção: Louis Frémaux.

Joaquín Rodrigo

79. **Concerto de Aranjuez. Concerto Andaluz.** Ángel Romero (viola). Orquestra Sinfônica de San Antonio. Direção: Victor Alessandro.

Federico Mompou

79. **Impropérios.** Peter Christoph Runge (barítono). Coro e Orquestra Sinfônica da RTVE. Direção: Igor Markevitch.

Édouard Lalo

80. **Sinfonia Espanhola, violino e orquestra, op. 21.** Henryk Szeryng (violino). Direção: Édouard van Remoortel.

Maurice Ravel

80. **Tzigane, rapsódia de violino e orquestra.** Henryk Szeryng (violino). Orquestra Nacional da Ópera de Monte Carlo. Direção: Édouard van Remoortel.

Gabriel Fauré

80. **Elegia, violoncelo e orquestra, op. 24.** Pau Casals (violoncelo). Orquestra dos Concertos Lamoureux. Direção: Pau Casals.

Contrapunctus 11.

ENCICLOPÉDIA SALVAT DOS

GRANDES COMPOSITORES